في الجاحظية روح شفافة
وطموح مشروع



بقلم: رئيس التحرير
أ.د.علي ملاحي

التبيين.. وصرح الجاحظية:

يأتي هذا العدد36 من مجلة التبيين تأثيثا، وتأكيدًا على هذا الحرص الثقافي والعلمي لطاقم الجاحظية على الاستماتة في الحفاظ على صرح الجاحظية واسمها الثقافي ومكانتها التي وصلت إليها على مدار اثنين وعشرين عامًا متوالية من العطاء.

نعم.. أصبحت الجاحظية استثمارًا وطنيا، ورؤية ثقافية جريئة، في الحقل الفكري، بما تحمله من رأي نافذ وصادق في الحياة الأدبية والفكرية. وهو فضل يرجع بكل وضوح وشفافية إلى مؤسس الجاحظية الأول الراحل الطاهر وطار لم كان يمتلكه من علاقات وخبرة ونضج.

ظلت مجلة التبيين متواصلة بجدية، تتطور بشكل هادف، أخذت على عاتقها احتضان الإبداعات الشبانية، مع الأخذ بيد الباحثين والمبدعين على حد سواء بإخلاص لا حدود له، ولا ينكر ذلك إلا الجاحدون..

يصدُر هذا العدد، والجاحظية على أهبة الاستعداد لعقد مؤتمره العادي، الذي تحيطه صعوبات كثيرة، في ظل غياب وطار بكل ما تحمله شخصيته من قوة ومناعة وهيبة. وقد كان يمتلك قدرة جدّ فعالة في تذليل الكثير من الصعوبات والتحديات.. وأحيانا بجرة أصبع، أو حركة هاتف، يحرك أشياء وأسماء..

مع ذلك.. فإن الجاحظية، ومن خلالها مجلة التبيين، تتحرك في الاتجاه الصحيح، وتجري الرياح رغم كل شيء في مصلحة الجاحظية بفضل تضافر الجهود وتكاثفها مادياً ومعنوياً، ويدرك أعضاء مكتب الجاحظية المسؤولية الملقاة على عاتقهم، وهم حريصون كل الحرص على رفع التحدّي ومواجهة كل النوايا السيئة التي تطلق الأحكام المغرضة إليها دفة إلى تحويل منبر الجاحظية إلى مستودع أو مركز تجاري أو حتى وسيلة لخدمة أغراض شخصية أو حزبية ضيّقة. وقد ذهبت لحسن الحظ بعض دموع التماسيح أدراج الرياح، وانتصرت الجاحظية، وها هي تدخل اللحظات الأخيرة لعقد مؤتمرها بكفاءة عالية.. رغم ضيق الحال والحيلة.

الجاحظية طاقة ثقافية..
وتمتلك المناعة.. للاستمرار

يصدر هذا العدد في ظل تحديات نشهدها على أوسع نطاق تحديات سياسية وفكرية. وطنية وعربية ودولية.. سلبية وإيجابية.. وللأسف فقد انتظرت الجاحظية الأيادي الأمينة التي تمتد لمساعدتها على تجاوز (المحنة).. لتواصل مشوارها مرفوعة الرأس، خصبة المقصد، لكن الذي حصل جعل الجاحظيين يدركون أنّه لابد من مواجهة الحال.. بجهود ذاتية.. وهو تحد صعب.. لكنه حصل. وأثبت أن طاقة الجاحظية.. مخزون لا ينضب.

نعم.. غياب الطاهر وطار .. كان محنة للجاحظية.. وقد كان من نتائجه أنّ الكثير من الأيادي التي كانت تغدق بلا حساب انكمشت أو اختفى بعضها إلى الأبد.. وربما رفع البعض عقيرته للدخول إلى الجاحظية (ملكًا) فوق العادة.. لهم الحق.. في ذلك لأن اللعب على الأذقان.. يده صارت طويلة.. وقد ظنوا أنّ الجاحظية بدون وطار ستنتهي إلى الأبد.. ولم يكن الظن في محله.. لأنّ وطار صنع من الجاحظية مؤسسة ثقافية معتبرة في العدد والعدة والرجال. وقد كانت له تلك الإرادة التي أصبحت رصيدًا يخدمه حيًّا وميتاً بفعالية ونضج وتعزز اسمه وتحافظ على إرثه العنيد وعلى اسم الجاحظية وإرثها الذي لن يكون ريعًا قابلا للتقسيم. ولا يمكن أن يقال لشخص ما في الجاحظية (ارحل) وهذا ما يجب أن يفهمه القريب والبعيد. ولا حرج أن نقول أنّ حراس الجاحظية كثيرون، والمؤتمر سيكشف وهو سيد وهو الذي سيعيد الاعتبار للجاحظية ويرفع هامتها عاليا ويؤكد أن ما تختزنه من طاقة حيوية واردة على الاستمرار كافٍ وجدير بالحب. ولا يمكن أن يزكي أحد نفسه على حساب كل الجاحظيين.

في ظل هذه التحديات والرهانات الواسعة على المستوى العربي يأتي هذا العدد من التبيين، تغيرات وشروخ عرفتها الكثير من الدول العربية مثل تونس ومصر، ودول عربية أخرى تشهد حراكا مؤلما لا نعرف نهايته ومآله.. الحتمي.. في سوريا. وفي العراق. وفي ليبيا.. وفي اليمن.. مراهنات سياسية ألقت بظلالها على الحركية الثقافية العربية التي عرفت من جراء ذلك انكسارات وخروقات طالت الأدباء ورجالات الفكر وأخلطت الأوراق.

يأتي هذا العدد في ظل انعقاد مؤتمر الجاحظية، تعبيرا عن طموح الجاحظيين في الاستمرارية رغم كل شيء، مع إعادة التهيكل ومواصلة النهج الثقافي الذي ألفته الجاحظية، وتمرّن عليه كل الجاحظيين وحتى أحباب الجاحظية. وبعيدا عن المزايدة فإن الجاحظية تقاوم الصدأ أو المحاباة والأحادية في الفكر والديماغوجية التي غطت الكثير من النشاطات الثقافية. ولأن الجاحظية لا تزال تؤمن بشعار "لا إكراه في الرأي" فهي ترفض الوقوع في فخ السياسة، ليس هربا وإنما من باب المبدأ لتكون الثقافة والإبداع والفن والفكر مائدة هادفة تجمع كل الأفكار، حفاظا على اسمها ووزنها الثقافي وعلى صرحها الممتد إلى أصقاع بعيدة من العالم.

يكفينا اعتزازا ما تصلنا من رسائل من مختلف الجهات العربية والدولية والمحلية كذلك. وهو ما نسعى إلى المحافظة عليه، كي تبقى الجاحظية مشروعا ثقافيا خصبا.

حملنا في هذا العدد رؤية ثقافية واعية وواعدة من خلال اعتمادنا لطريقة جديدة في توزيع الدراسات والإبداعات والنوافذ الثقافية وجاءت الدراسات موزعة بين المعاصرة والتراث والترجمة، كما جاء العدد محملا بقصائد فياضة وقوية لأسماء شعرية تمثل اكتشافا.. نوعيا. كما يحمل العدد قصصا قصيرة بكرًا، إلى جانب قراءات ونوافذ لها أهميتها عند القراء. وللعلم فقد أخضعنا الدراسات للجنة القراءة وبذلنا أقصى جهدنا في التواصل مع أكبر قدر من الفعاليات العلمية والفنية رغم الظروف الصعبة للمجلة المادية والمعنوية.

عموما.. هكذا نصرّ على الاجتهاد.. وها نحن نبادر إلى عقد مؤتمر الجاحظية. وما ننتظره فقط أن يكون الأعضاء على وعي بالمسؤولية الثقافية للوقوف صفا واحدًا أمام التحديات لإثبات وجود الجاحظية من خلال الخروج بقيادة حكيمة هادئة بعيدًا عن التهويل ممن اثبتوا حضورهم الدائم في الجاحظية. أو قدموا خدمات متواصلة مشهود لها. ولابد في ذلك من الابتعاد عن المصالح الشخصية الضيقة. وشخصيا لا أرى مانعا من الوقوف في الواجهة الخلفية وترك الفرصة لمن يخدم الجاحظية. وفي نفس اعتزاز إلى كل الذين يخدمون الجاحظية وهم معروفون في الخندق الثقافي. أمّا الذين انخرطوا.. وباعوا الجمل بما حمل وأرادوا بعد ذلك الترصد للجاحظية، فإننا نقول لهم، لن نضع بين أيديكم الفرصة لتعكير صفو الجاحظية وستجدون كفاءات ثقافية مدهشة أمامكم، ولن نسمح بانتهاك حرمة الجاحظية مهما كان الأمر.

لن نسير في الإقصاء، ولا نريد العزف بعيدًا عن السرب ولكننا سنمارس جاحظيتنا كما ينبغي. وسيكون المؤتمر من أجل الانبعاث والتجدد والاستمرار. وسنعلن أمام التاريخ أن النوايا الحسنة في الجاحظية لا تزال تعمل في صمت لتخدم الجزائر أولا و الجاحظية ثانيا.

شعرية الإيقاع في "ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر".

أ.د.راوية (رقية) يحياوي

جامعة مولود معمري/ تيزي وزو

يشتغل عنوان الدراسة على ثلاث بؤر، تحتاج إلى وقفة، وفق رؤى إستراتيجية ومغايرة، أولاها مصطلح **"الشعرية"**، ثمّ مصطلح **"الإيقاع"**، وبعدها مصطلح **"ديوان الجاحظية"**. ويستند المصطلح الأول، على خلفيات معرفية، وعلى مفاهيم متنوعة، وثرية، لا تستقر إلى تحديد نهائي، فالشعرية شعريات. ((أضحت من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدّها اعتياصا، بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه.....))[1] ونحاول أن نتعرض لبعض المفاهيم.أما مصطلح **"الإيقاع"** فقد ارتبط بمصطلح النص الشعري أو الكتابة الشعرية، فنوظفه لنتجاوز به عروض الخليل، فهو أوسع منه ومشتمل عليه[2] فيتحرك داخل انطولوجيا الاختلاف، ولا يطمئن إلى المعايير المسبقة، ولا إلى مصطلحات محدّدة. ولا يرتبط "بالقصيدة" بمفهوم عمود الشعر، أما مصطلح **"ديوان الجاحظية"، فهو يؤطر كوكبة من** النصوص الشعرية، التي يُفترض أنها المتميزة، لأنها حازت على جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، بين 1990 إلى 2006 و((يضمّ60 قصيدا لـــ56 شاعرًا، (34 جزائريا و14 تونسيا، و11مغربيا).))[3]. وهي مدونة مثيرة للقراءة، لأنها مغاربية من جهة، وتنبه على ذاتها من جهة أخرى، لأنها تتوفر على إمكانات أهلتها أن تكون الفائزة. فقد كان الشعر«ديوان العرب» وكانت النصوص الفائزة بجائزة مفدي زكريا ديوان الجاحظية.

إن الاشتغال والبحث في شعرية النصوص الشعرية الإبداعية، سيبقى مجالا ثريا وخصبا، لأنه يستند إلى نظريات مختلفة. فمصطلح **الشعرية**، لم ينشأ من فراغ، ومجال اشتغاله غني ومتنوع، فهو مصطلح غربي (POETIQUE) تزامن مع اللسانيات واستفاد منها، ويمكن أن يشكل قسما منها[4]. وقد ترجم إلى العربية بعدّة مصطلحات كــ: **"الإنشائية"**[5] و**"الشاعرية"**[6] و**"علم الأدب"**[7] و**"فنّ التنظيم"**[8] و**"فنّ الشعر"**[9] و**"نظرية الشعر"**[10] و**"بويطيقا"**[11] إلاّ أن المصطلح الأكثر استعمالا هو **"الشعرية"**[12] لذا نتبناه. ويعود تاريخه إلى أرسطو (ARISTOT) لذا قال جيرار جينيت (Gerard Genette): «إن الشعرية "علم" عجوز وحديث السن[13]»، إلا أن الذي سنركز عليه، هو مفهوم هذا المصطلح في الدراسات الغربية الحديثة، ونبدأها بجهود الشكلانيين الروس، الذين كان يدفعهم هاجس البحث عن علم الأدب، ومنهم "رومان جاكبسون"Roman Jakobson) الذي قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية، وتتبع وظائفها الست، فكشف عن هيمنة الوظيفة الشعرية فيها[14] كما حدد موضوع الشعرية بقوله: (الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟...)[15] لذا ربط هذا العلم بكل الفنون اللفظية، فبإمكاننا أن نقول شعرية الرواية- كذا شعرية المسرحية، ونبحث فيها عن الأثر الفني. وعمد إلى الفرق بين الشعر واللاشعر استنادا إلى اللغة، ففضل اللغة الشعرية عن اللغة النثرية ففي «الشعر، تقوم الوظيفة الشعرية، بصورة خاصة، بالتركيز على المرسلة كما هي على حساب الوظيفة المرجعية(...) فاللغة الشعرية

غاية في ذاتها وليست وسيلة»[16]، إن جهود الشكلانيين انصبت على "الواقعة الأدبية" الخام باعتبارها تحوي مجموعة من الخصائص في ذاتها، وبوصفها لغة، بمعزل عن المرجعيات الفلسفية والإيديولوجية والجمالية والنفسية، المنبثقة عنها. ويمكننا أن نقول إنّ «الشعرية علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر..»[17] وما يميز شعرية جاكبسون، هو ربطها بالوظيفة الشعرية التي يمكننا إيجادها في كل الخطابات بدرجات.

أما مفهوم هذا المصطلح عند" تزفيطان طودوروف "Tzvetan Todorov فهو نابع من خصائص الخطاب الأدبي بكل مكوناته، البنيوية والجمالية، فهو يبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ويستعمل هذا المصطلح بدل الأدب أو العمل الأدبي، لعلاقات موجودة بين الخطابات فيقول: «الشعرية(..) لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل(...) ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... إن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[18]، فشعرية تودوروف هي بنيوية، تشتغل على الداخل النصي أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة، فعندما يتوجه إلى الأدب، لا ينظر فيه الكائن، وإنما يقرأه باعتباره خطابا، يحاول أن يتكلم فاللغة تتأتى من خلال قواعد النحو، إذ تتحول المفردات إلى جمل والتي بدورها هي نقطة انطلاق لكيفية اشتغال الخطاب، حيث تنتظم الجمل وتلفظ، فتتحول إلى ملفوظات في سياق سوسيو ثقافي محدّد. واللّغة تتحول إلى خطابات[19]، وبهذا تكون الشعرية عند تودوروف مقاربة للأدب، لأنها لا تدرس الخطاب الأدبي في ذاته، وإنما تستنطق فيه خصائصه التي هي جزء من الممكنات النصية. فعندما عمد جاكبسون إلى تحديد موضوع علم الأدب، المتمثل في الأدبية لا الأدب، ألحّ تودوروف على أن يكون موضوع الشعرية هي المظاهر الأشدّ أدبية في الأدب[20]، وهذه المظاهر متنوعة مما يجعل الشعرية شعريات.

أما· جان كوهين (JEAN COHEN) فقد حرص على تحديد الشعرية من خلال قراءته للنصوص الشعرية في جمالياتها الأسلوبية، مستثمرا المبادئ اللسانية قائلا: «هي (علم الأسلوب الشعري أو لأسلوبية»[21]، وعندما يحدد الشعر، يركزّ على خاصية الانزياح فيه، أما عن الفضاء النظري الذي يشكل عالم الشعرية عنده، فقد وجهه إلى أن يشتغل على الشعر فقط، بجانبيه الصوتي والدلالي فيقول:«الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له»[22]، فشعريته أسلوبية تقوم على الانزياح، وهو انزياح لغوي، مرتبط بالمستوى التركيبي والصوتي والدلالي. مع الحاجة على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص. ففي تمييزه بين الشعر والنثر استند إلى المستويين معا، وتجاوز التركيز على الوزن.

ولقد اُستثمر هذا المصطلح–كثيرا– في النقد العربي المعاصر. وتحدث عنه عبد الله الغذامي، واستبدله بمصطلح "الشاعرية"، أثناء تطرقه لموضوع الحداثة، وربطه بشعرية القراءة والتلقي، فأكد على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة كما تتبع المفاهيم المختلفة لهذا المصطلح في النقد العربي ثمّ حدّد المصطلح وفق رؤيته فيقول:« يعتمد النص الأدبي– في وجوده كنص أدبي– على شاعريته .على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها(...) والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه...»[23] وألح على أن الشاعرية قد تكون حتى في النصوص غير الأدبية. إلا أن ما يميز النص الأدبي هو هذا المصطلح[24] الذي

يميز اللغة الأدبية في إشارتها التي تؤثر في المتلقي فـ«الشاعرية بذاهي فنيات التحول الأسلوبي، وهي (استعارة) النص، كتطور لاستعارة الجملة(...) انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر...»[25] وكأن هذا التحديد مرتبط بالتحولات الحاصلة للشعر في ضوء الحداثة. وكثيرا ما نعثر على هذه الأفكار في التنظيرات النقدية التي تسعى إلى التأسيس لحداثة الشعر العربي، كما في كتب أدونيس ومحمد بنيس وكمال أبو ديب الخ..... لذا يمكننا الوقوف عند تحديدات أدونيس لمصطلح الشعرية، التي نعثر عليها مبثوثة في كتبه النقدية، والتي تسعى إلى تقديم خصائص الشعر الجديد منها الغموض والفجائية والرؤية والإختلاف وتأتي خاصية الانفتاح الدلالي في طليعة هذه الخصائص. فيحاول تعريف الشعر قائلا: «الشعر خرق للقواعد والمقاييس»(26) إلا أن هذا ليس تعريفا للشعر وإنما حدد فيما يشتغل، وبذا تكون الشعرية محاولة رصد لهذه المقاييس المخروقة، وتعمل على تحديد المتحول الشعري كأن يقول:«فمن الطبيعي أن يتجلى الشعر(...) غريبا مفاجئا، غامضا، وسط ذلك السائد، ذلك أنه يخفي الجوانب الأكثر غنى وعمقا في كياننا(..) وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء»[27] إن الشاعر والناقد يحاول أن يقدم خصائص شعر الحداثة، وفي هذه المحاولة رصد للشعرية العربية التي تقول: ما هي الخصائص التي تجعل من النص الشعري نصا مختلفا عن القديم؟ وما هو متحوّل هذه الخصائص؟

وعندما نجمع في هذه الدراسة بين مصطلح "الشعرية" ومصطلح "الإيقاع" وديوان "الجاحظية" فإننا نحاول أن نختبر تلك النصوص في فوزها، وفي جانبها الإيقاعي. فما هي الخصائص الإيقاعية التي جعلت هذه النصوص إبداعية، وتطفو في المشهد الإبداعي ألمغاربي، حسب لجنة التحكيم لجائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر، وحسب القارئ النخبوي؟

نفترض في البدء، أن شعرية القصيدة المعاصرة مبنية على الانفتاح، فهي شعرية مفتوحة على التنوع، وعلى المختلف، وعلى إبدالات نصية في أدق بنية من هذا النص الشعري. فإلى أي حد تصح هذه الفرضية في إيقاع ديوان الجاحظية؟ لقد عُرف الشعر قديما ضمن الوزن والقافية، وظل محافظا عليهما لقرون. فلا يمكننا –وفق عمود الشعر– أن نقرأ الشعر، خارج عروض الخليل بن أحمد الفراهدي. واستطاعت القصيدة الحديثة (بمفهوم الحداثة) أن تتجاوز هذا العروض وتشتغل على انفتاح **الإيقاع**، لأن الوزن والقافية جزء بسيط، يمثل–فقط– الموسيقى الخارجية، بينما الإيقاع أوسع. ولقد اختلفت الدراسات النقدية في نظرها إلى هذا المصطلح «فبعضهم وهم السواد الأعظم، يماهون بين الإيقاع والعروض. والبعض الثاني يرى الإيقاع حدثا مبهجا يطرأ على العروض والبعض الثالث يرى الإيقاع كل الظواهر الصوتية التي تخرج عن أن يكون المبدع ملزما بها، والبعض الرابع يرى الإيقاع قادرا على تجاوز المسموع من النصوص ليلحق به مجال البصر، والبعض الخامس يرى للمفهوم قدرة على الاتساع، إضافة إلى المسموع والمرئي، مجال التخييل فيخدّث عن إيقاع المعاني..»[28] وكل تحديد يشتغل وفق جهاز مفاهيمي معين، ووفق خلفية ابستمولوجية ونحن بدورنا سنشتغل في حقل النوع الرابع، الذي يرى أنّ الإيقاع يتجاوز المسموع ليحلق بمجال البصر، وانه يعمل على الانسجام النصي الذي «يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحدا منها، فيما يظل النّص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع...»[29] ففي ديوان الجاحظية إلى أي حد تجاوزت النصوص أوزان الخليل؟

لقد تنوعت الأوزان الشعرية كالآتي:

الشاعر	عنوان القصيدة	البحر
1- بوزيد حرز الله الجزائر	مرثية... واغتيال عش السفر المغناج	المتدارك (تفعيلة فاعلن) +المتقارب (فعولن)
2- الطيب الطهوري الجزائر	أغنية لاحتفال بعيد	المتدارك (تفعيلة فاعلن) +المتقارب (فعولن)
3- ميلود حنيزار الجزائر	الجنوبي	الرمل (تفعيلة فاعلاتن+ المتدارك (تفعيلة فاعلن) +المتقارب (فعولن)
4- جيلالي نجاري الجزائر	من أين يأتي الفرح	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
5- عثمان لوصيف الجزائر	حورية الرمل	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
6- أحمد شنه الجزائر	جنازة القمر	المتقارب (فعولن) +المتدارك (فاعلن)
7- عمّار مرياش الجزائر	الجزائر	المتدارك(فاعلن) +المتقارب (فعولن)
8- نجاح حدة الجزائر	المطر الآتي	المتقارب (فعولن)+المتدارك (فاعلن)
9- عياش يحياوي الجزائر	شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
10-عدنان ياسين المغرب	رماد اللحظات	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
11- حافظ محفوظ تونس	مرثية لدمية الطين	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
12- محمد مراح المغرب	باخوس والشاعر	السريع (مستفعلن فاعلن)+ المقتضب (مفعولات مفتعلن)
13- عادل صياد الجزائر	أشهيان	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)+ الكامل (متفاعلن)
14-محمد عمار شعابنية تونس	نمنمات على عظام	الوافر (مفاعلتن)+ الكامل(متفاعلن) + الرمل (فاعلاتن)+المتدارك(فاعلن)+المتقارب (فعولن)
15- حسن بن عبد الله تونس	تجليات ساعة الصفر	المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعلن)
16- محمد زتيلي الجزائر	لست حزينا	اعترافات الأولى: سرد خال من الوزن، بعض المقاطع من المتدارك(فاعلن)+المتقارب (فعولن)
17- كمال قداوين تونس	لغة واحدة	المتقارب (فعولن)+ المتدارك (فاعلن)
18- عيسى قارف الجزائر	المدن الغامضة	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)+ الوافر (مفاعلتن)+ البسيط

19- علي مغازي الجزائر	أغاني الدم	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
20- نور الدين طيبي الجزائر	نادية	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
21- عبد الرحيم كنوان المغرب	بيني وبينك الماء	الكامل (متفاعلن)+ المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
22- عادل معيزي تونس	أمس منذ..ألف عام أو فصول في سرداق الموت	الرمل (فاعلاتن)+ المتقارب (فعولن) قليل
23- محمد حسونات الجزائر	نوال	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
24- حكيم ميلود	آخر العتبات	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
25- حسين زبرطعي الجزائر	الهشاشات	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
26- بشير ضيف الله الجزائر	نون...ووجهك الغارب!!	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
27-عبد الفتاح بن حمودة تونس	آنية الزهر	البسيط (مستفعلن فاعلن) + المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
28- محمد شيكي المغرب	الصبح أنين ولادته في الماء	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
29- صلاح طبة الجزائر	مأساة قدح	بحر الطويل (القصيدة عمودية)
30- مجدي بن عيسى تونس	تلويحة النهر	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)+الكامل (متفاعلن)+الوافر (مفاعلتن فعولن)
31- عبد السلام بوحجر المغرب	حوار باريس	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)+ الرجز (مستفعلن).
32- إبراهيم صديقي	إلى أبي نواس	بحر البسيط (القصيدة عمودية لكنها...
33- علي ملاحي الجزائر	البلابل تعتصر العنب	المتقارب (فعولن)+ المتدارك (فاعلن)
34- رحيم جماعي تونس	كل هذا الخراب	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
35- رابح بوصبيعة الجزائر	عراجين الخرائط الحديدية	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
36- مراد العمدوني تونس	جنّاز البحر	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
37- سليم دراجي الجزائر	سليمْ	المتقارب (فعولن)+ المتدارك (فاعلن)

38- فاتح علاق الجزائر	في البدء كانت الكلمة	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
39-عبد الرحمان بوزربة الجزائر	البلاد التي اشتعلتْ	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
40- جمال بودومة (المغرب)	الدّينا صورات تشتم "ستيفن سبيلبيرغ"	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)+ مقاطع سردية بدون وزن
41- زبير دردوخ الجزائر	إرثِ الشهداء	بحر البسيط (القصيدة عمودية)
42- نذير بوصبع الجزائر	لقاء البدء والنهاية	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
43- أحمد عبد الكريم الجزائر	صدأ الظلال اعتذارية إلى محمد خدة	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
44- عبد الرحيم سليلي المغرب	اشتباكات على حافة جرح قديم	الكامل (متفاعلن)+ الوافر (مفاعلتن)+الرجز (مستفعلن)
45- وسيلة بوسيس	أربعون وسيلة وغاية واحدة	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
46- المكي الهمامي تونس	العهد الثاني اسمي أصابعها ضحكتي أبجديات جديدة	المتقارب (فعولن)+ المتدارك (فاعلن) -المقطع الأول بحر المتقارب عمودي لكنه كثر فيه الأشطر- المتقارب(فعولن)+ المتدارك (فاعلن)
47- طاهر لكنيزي المغرب	بكائية للذاهبين خفافا كفافا	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
48- مراد بن منصور تونس	إطلالة فوضوية على جسد الأسماء والمكان	المتقارب (فعولن)+ المتدارك (فاعلن)
49- عاشور بوكلوة الجزائر	ظهْري محميٌّ..ودمي! كم شاة تلزم كي يشبع ذئب ابنته الذئبة	قصيدة نثرية بدون وزن/ بعض المقاطع موزونة
50- جمال بوطيب المغرب	أوراق الوجْد الخفية	البسيط (مستفعلن فاعلن)+ المتقارب (فعولن)
51- محمد علي الهاني تونس	وجعي يستضيء بأغنيتين	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
52- أمينة المريني المغرب	ذات	الكامل (متفاعلن)+المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
53- فيصل الأحمر الجزائر	حروفي	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
54- مصطفى شليح المغرب	ألا برّ لي يا خيمة العرب	بحر البسيط (عمودي لكن دون فراغ بين الشطرين

55- يوسف وغليسي الجزائر	ما الحبّ إلا لها	المتقارب (فعولن)+ المتدارك (فاعلن)
56- شكري بوترعة تونس	عائشة تقرع...باب العزلة	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)
57-عبد الله عيسى لحيلح الجزائر	فيض من أسرار الحلاج	الكامل (متفاعلن)+ المتدارك (فاعلن)
58- مالك بوديبة الجزائر	صفي لي دمي	المتقارب (فعولن)+ المتدارك (فاعلن)
59- ادريس علوش المغرب	الرواة	المتدارك (فاعلن) +المتقارب (فعولن)

ويمكننا أن نسجل الملاحظات التالية:

لقد تحررت القصائد من عروض الخليل، ومن القصيدة العمودية، ما عدا أربع قصائد هي: مأساة قدح لصلاح طبّة على بحر الطويل، وقصيدة إلى أبي نواس لإبراهيم صديقي، وهي على بحر البسيط. وقصيدة إرث الشهداء لزبير دردوخ على بحر بسيط، وقصيدة مصطفى شليح ألا برّ لي يا خيمة العرب على بحر البسيط. وهي قصائد تفاوتت في درجة التزامها بعروض الخليل، فمنها التي التزمت بالبحر وبنظام الشطرين وهي قصيدة مأساة قدح التي مطلعها:

هُزالٌ...نُكوص الخطو...والنجمُ صَاعدًا
وهزْلٌ شتاتُ الدّرب والقصدُ واحدُ
ومثلي...إذا لم يبدُ للمثــلِ...مِثلما
أراني...طريد...حيث ظلّ يُطاردُ[30]

تفعيلاتها هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أما القصيدة إلى أبي نواس لإبراهيم صديقي، فقد احتفظت بالوزن الخليلي وهو بحر البسيط، إلا أنها لم توزع الأشطر حسب القصيدة العمودية اكتفت بانحراف الشطر الثاني عن الشطر الأول كالآتي:

يُطلّ من كأسه الحمراء...من دمه
ويحتسي فإذا الآيات في فمه[31]

وانحرف شطرا القصيدة العمودية إرثّ الشهداء لزبير دردوخ فيقول:

عانقتَ جُرحكَ كيْ تظلّ الأطهَرَا
ولكي تُجلّ على الزمان...وتكبُرا
الجُرحُ أجْدرُ بالعناق...لأنّه
نورٌ توضأ بالدّما...وتعطرا[32]

أما قصيدة مصطفى الشليح، فقد ألغت مساحة البياض، التي بين الشطر الأول والشطر الثاني: فأتت الأبيات كأنها سطور شعرية، ألغت نظام البيت العمودي فيقول:

ذاكَ العمُودُ أنا منْ خيْمة العربِ لا أنحني أبداً للرّيح والنوبِ[33]

- ووردت قصيدة تخلت عن الوزن، واقتربت من النثرية في معظم مقاطعها، وهي قصيدة ظهري محميّ... ودمي!! العاشور بوكلوة الّتي يقول فيها:

ولا تصدّقوا أشْجار الغابة والحَطَبة[34]

0////0/ //0/0/0/0/ 0//0//0//

فلا يمكن في عروض الخليل أن تلتقي أربعة أحرف متحركة. إنها تمثل الفاصلة الكبرى، ولكنها وردت بعد تمام تفعيلة، فلا يمكنها أن تشكل تفعيلة جديدة. وأورد بعض المقاطع على تفعيلة المتقارب فعولن فيقول:

دمي عائد للسحاب الظّليلَ

//0/0//0/0 //0/0 //0/0

فعولن فعولن فعولن فعولن

وأورد الشاعر محمد زيتلي في قصيدته لست حزينا، مقاطع سردية هي أقرب إلى السرد القصصي أو الروائي، تخلت عن الوزن كلية كقوله مثلا:

فجر يوم جميل من أيام الربيع، كنت عائدا من رحلة صيد بحرية، الأسماك على ظهري ودن النبيذ الفارغ في يدي اليمنى، وحين بلغت شارعا من شوارع الطاسيلي أبصرت امرأة قادمة باتجاهي...[35]، ثم دخل في مقاطع شعرية حاولت الاحتفاظ بالتفعيلة.

ومن جُلّ الملاحظات التي يمكن الخروج بها في شعرية الوزن هي الاحتفاظ بالتنوع في استخدام التفعيلات، فمعظم القصائد وظفت أكثر من تفعيلة واحدة وكانت نسبة حضور تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) وتفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) تشكل ظاهرة داخل الديوان، ومردّ ذلك أن بحر المتقارب والمتدارك من نفس الدائرة العروضية، وألحق العروضيون المحدثون «الذين جاءوا بعد الخليل المتدارك في دائرة المتقارب الخليلية، لان الخليل لم يكن قد تنبه إليه..»[36]، كما يشكل بحر المتدارك ظاهرة مثيرة في شعر الحداثة[37] وقد اعتمده الشاعر بوزيد حرز الله في قصيدته مرثية.... واغتيال عش السفر المغناج، التي يقول فيها:

وحْدها

فاعلن

أبحرتُ في مسافات عمر تكرّر،

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعو

جُرْح تجدّر

لن فاعلن فعو

إذ لم تعرهُ العُيونُ إهتمامًا

لن فاعلن فاعلن فعول فعْلن

ولقد وردت 45قصيدة، جمعت بين تفعيلة بحر المتقارب(فعولن)، وتفعيلة بحر المتدارك (فاعلن). إلى جانب القصائد التي نوعت أكثر من تفعيلة بحرين، كما نجد ذلك في قصيدة محمد عمار شعابنية: نمنمات على عظام، التي استثمرت تفعيلة بحر الوافر (مفاعلتن)+ تفعيلة بحر الكامل (متافعلن)+ تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن)+ تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)+ تفعيلة بحر المتدارك(فاعلن) فيقول:

تحطُ قبيلة بعصيّها رسْما على الرّمْل
تقولُ: مـَفاوزُ الصّحْراءْ
منارات لأبنائي
وأحفادي[38]

والمقطع من تفعيلة بحر الوافر (مفاعلتن) بتغيراتها. ثم يقول:

وتصبُ فوق رؤوسها نافورة[39]، على بحر الكامل (متفاعلن).

وفي قوله: **شريداً**

جائعاً

مُتمزّقا

أحاورُ في الأماسي أنْهُجَ المُدن[40]

تتشكل تفعيلات متنوعة لبحور متنوعة:

شريدا فعولن ـــــ المتقارب

جائعا فاعلن ـــــ المتدارك

متمزقا متفاعلن ـــــ الكامل

أحاور في الأماسي أنهُجَ المدن ـــــ مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ـــــ تفعيلة الوافر

الصديدية فاعلاتن فا ـــــ الرّمل.

وهذه سمة قصيدة الحداثة التي لا تريد الالتزام بعروض الخليل كلية، بل اختارت التنويع والاختلاف. ولجأت إلى أن تبدع بعض الظواهر كأن تصبح (فا) نواة عروضية فـ «أصرّ على اعتبار النواة فا عنصرا مستقلا يمكنه هو الآخر أن يسهم في كسر الرتابة.»[41]

إلى جانب الحرية في توزيع الكلمات على الأسطر الشعرية. فلا قانون يحكم السطر الشعري، فالبيت الشعري كمصطلح، له مفهومه، وقانونه، في عروض الخليل، تحوّل إلى سطر شعري، لا قانون يحكمه. وقد يتحول الحرف الواحد إلى سطر شعري كما في قصيدة عدنان ياسين رماد اللحظات التي يقول فيها:

فتدقّ طبولي دمي
د
قة
وا
حد
ة(42)

يمثّل حرف الدال سطرا شعريا. والقاف والتاء سطرا شعريا آخر، إلاّ أنه وزنيا تجمع الأسطر الشعرية الخمسة، فتشكل عبارة« دقة واحدة»، التي تفعيلاتها هي: فاعلن، فاعل، فا. فتحلّ (فا) محلّ (فاعلن)،

وكأنها تفعيلة وهذه من متغيرات شعرية الوزن، في قصيدة الحداثة.

أما **القافية**، فقد وردت على عروض الخليل، في القصائد العمودية القليلة، كقصيدة صلاح طبّة مأساة قدح:

هُزالٌ...نُكوص الخَطو..والنجمُ صَاعدُ
وهزْلُ شتاتُ الدّربِ والقصدُ واحدُ(43)

فالقافية هي واحدو، طاردو، شاهدو، كائدو، كابدو، زاهدو، فاسدو، باعدو، وافدو، رائدو، لائدو، وائدو قاصدو، كاسدو، صائدو، ساعدو، جالدو، شاردو، ماردو، واردو. التزم فيها الشاعر بكامل حروف القافية، فجاءت موحدة في رويها الدال، وفي بقية حروفها.

أما في قصائد التفعيلة، فقد تنوعت القوافي، مثلما تنوعت عدد التفعيلات في السطر الشعري، كأن نعثر على القافية المتناوبة، مع وحدة الروي، كما في قصيدة باخوس والشاعر، لمحمد مراح، التي يقول فيها:

لمّا استوى "باخُوسُ" في عرْشهِ
وزغردت في كونه المغْري
خمائل العشق وأطيـَاره
وأبحرُ من لذة تجري
وانشقت الأرض، فلاح الهوى
تهذي بهِ مواكب الزهــْر(44)

فلقد تناوبت القافية بحرف الروي الراء. مغري وتجري وزهري، وفصلت بينها قوافي أخرى. والتزمت القصيدة بهذا التناوب، إلى أن نوع القافية بحرف روي آخر وهو السين، في قوله:

ننحني له قططا
في أعناقها **جرسُ**
تحتمي بعورته
والكنوزُ **تـَـخْتلسُ**
هذه روائعنا
من قلاهُ، **تـَنْدرسُ**
هذه مرابعنا
تشتكي **وتبتئسُ**(45)

فلقد التزم بقافية موحدة، بعد كلّ سطر شعري، غير موحد القافية، كالآتي:

سطر شعري مقفى، سطر شعري غير مقفى، ثمّ سطر شعري مقفى بنفس القافية وهكذا..

كما وردت القافية المتجاوبة التي تظل مع كل سطر شعري، وتتجاوب مع كلّ الأسطر الشعرية، سواء في المقطع أو في القصيدة بكاملها. ومن النوع الأول قول الشاعرة وسيلة بوسيس:

جبهةٌ للمرور إلى **الآخرينْ**
كوة....ثمّ لا نور كي يهتدي **الناظرونْ**
أمل...واختناق...وعازفة للكمان **الحزينْ**
ذاهبا/ قادما من/ إلى شرفات **الحنينْ**(46)

عتمد المقطع كاملا على قافية موحدة (رين)، و(رون) و(زين) و(نين) و«هي من أبسط أنواع التقفية البسيطة الموحدة، إذ أنها تنهض على

أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري.... في كل الأحوال تعتمد السطر أساسا لها»[47] وكثيرا ما اعتبر النقاد هذا النوع من القافية فقيرة، لأنها تهمل الجانب الدلالي[48] فهو اعتناء بالشكل على حساب الدلالة، في حين يُفترض التظافر.

كما نعثر داخل الديوان على تقفية الجملة الشعرية[49]، فالقافية تساهم بفعالية في تحديد الجمل الشعرية، كقول الشاعر علي ملاحي:

جاءني..
ملء كفيه توت
وإكليل ورد
وتفاحة **من ذهب**
بين عينيه نور،
ونيران عشق،
وطيف قدر
وعلى كتفيه عصافير مجروحة
وعناقيد محشوة **باللهب**[50]

حددت القافية الاولى "من ذهب" الجملة الشعرية الأولى، التي حددت دلالة وصف المجئ وصفا ظاهريا. اما الجملة الشعرية الثانية التي حوت خمسة سطور شعرية، فهي وحدة دلالية أخرى، وصفت مجيئه، وصفا تجريديا. وانتهت بقافية "باللهب". ثم اكمل جملة شعرية أخرى:

قال لي: يا اخي..
ضاقت الأرض بي
والمتاريس صارت بلد،
باعني وطني
واشتراني بـكل اللعب[51]

لينقل معاناته الجزئية، التي انتهت عند القافية "للعب" وقد تأتي القافية مركبة ترتبط بالمقاطع الشعرية ويعمد إلى إثرائها مقطعا مقطعا. وقد تغيب داخل بعض النصوص أهمية القافية، وتجر المقطع إلى رتابة، لأن الكلمات التي تحوي القافية، فيها البذخ الدلالي، كما في قول عبد الفتاح حمودة:

آنية الزهر
لا أطيارَ،
ولا أقمارَ،
ولا أشجارَ،
ولا انهارَ
ولا أمطارَ[52]

إنّ التبذير اللفظي، جرّ إلى الأجدى من القافية الموحدة في هذا المقطع. فالتنويع وخصب الجانب الموسيقي يتجاوز الرتابة.

فما يميز الديوان في جانبه الموسيقي من عروض وقافية هو التنوع والإبداع، إلى جانب تجاوز موسيقى القصيدة الخليلية، وما تسعى إليه القصيدة الحديثة بمفهوم الحداثة، هو خصب الإيقاع، وتجاوز العروض، لذا لجأت إلى ممكنات أخرى وإبدالات كـ **التكرار** الذي هو إيراد الكلمة أو **الجملة** أو **المقطع** بلفظها ومعناه في مواضع كثيرة. **فمع أن هذه الظاهرة قديمة،** وتناولها النقاد القدامى **إلا أن النص الشعري** الحداثي احتفى بها **كظاهرة تميز الشعر، فقد** وردت في قصائد الديوان متنوعة. من تكرار الحروف وتكرار الجمل وتكرار المقاطع . ومن النوع الأول، تكرار أداة النداء، في مستهل قصيدة يوسفٍ وغليسي, ما الحب إلا لها, فيقول:

ويا سحرها المشتهى
يا رنين الخلاخل في مرمر الساق
يا شعرها
(...)
يا لميسا تميس على شرفة الكون غنْجا[53]

إنه تكرار ينبه المتلقي، ويثير عنده شوق المتابعة هذا من جهة، ومن جهة أخرى ينبّه لأهمية المنادى: سحرها، رنين الخلاخل، شعرها، لميسا.

وهي قصيدة استندت كثيرا على هذه التقنية بأنواعها، كما استندت عليها جل قصائد الديوان. ومن تكرار الجمل، تكرار العبارة "كان يروي لنا" في قصيدة بوزيد حرز الله: مرثية...

واغتيال عش السفر المغناج[54] خمس مرات، وفي المرة الأخيرة كرّرها بالتعديل: صار يُروي هنا، وتكرار عبارة يا هذا المتواجد في صمتك[55] خمس مرات، وتكرارها بالإستبدال أربع مرات، يُروي في قصيدة الطيب الطهوري: أغنية لاحتفال بعيد، ففي التكرار بالاستبدال يقول:

يا هذا المتواجد في صمتك
نحتفل الآن بصحوك... أم الآن بسجنك..؟!
(...)
يا هذا المتكامل في عشق الهجرة نحو مدائن شهوة
هذي الأرض..سلاما..
(...)
يا هذا المتبقي وحدك
لست الأوحد.. **إنا أحيانك** في صحو النخل[56]

إنه تكرار يحيل على التنوع الدلالي. ينبه المتلقي إلى المتشابه "يا هذا" ليجر إلى المختلف: المتواجد، المتكامل، المتعب، المتبقي.

كما تكرّرت عبارة قلب المرء صفوح[57] في قصيدة لست حزينا، للشاعر محمد زتيلي، ثمان مرات للإلحاح والتأكيد. وتكرّرت في قصيدة مرثية لدمية الطين، للشاعر حافظ محفوظ، عبارة "المشهد أكبر من عينيك"، خمس مرات، لأنها العبارة التي تمثل بؤرة دلالية، فيتضافر التكرار مع الدلالة[58]. وقد يلجأ الشاعر إلى التكرار، وفق بنائية، ملفتة للانتباه. حيث ينوع، كما ورد في قصيدة أغاني الدم، للشاعر علي مغازي، فيقول:

مساءان من حجر وصنوبرْ
(...)
مساءان إن المدينة
وقت ودمْ
(...)
مساءان مرّا...ومرّا
(...)
مساءان إن المدينة وقت ودم
مساءان من رغبة في السفر
مساءان ينتهيان هنا
مساءان من شهوة[59]

ويتم التكرار في هذه القصيدة، عن وعي بتنظيم الكلمات، وفق تناغم، يحقق الانسياب والموسيقى الدّاخلية، لأن التكرار بالإبدال حقق حركية في الدلالة.

إلى جانب التكرار الذي ورد في علم القافية على أنه عيب من عيوبها، إن ورد في أقل من عشرة أبيات، وبنفس المعنى، ويسمى الإيطاء، فإنه في الشعر الحديث، يرد كثيرا، كما في قصيدة نادية، للشاعر نور الدين طيبي، التي يقول فيها:

ومضى ينتظر
ومضى ينتظر
ينتظر
ينتظ...
ينت
ين[60]

إنّ هذا التكرار يتبع الدلالة، فمن كثرة الانتظار، حذف التكرار بالحذف، من تكرار العبارة إلى الكلمة، إلى نصف الكلمة ة، إلى ثلث الكلمة، إلى حرفين من الكلمة، ليوحي المقطع إلى أثر الانتظار.

وفي بعض القصائد نقرأ التكرار مقحما داخل النص، فيطفو عليه، ليكون حلية شكلية، كما في قصيدة آنية الزهر، للشاعر عبد الفتاح حمودة، الذي يقول:

آنية الزهر/من كان سرا لها/ من كان همسا لها
من كان نهرا لها/ من كان لونا لها/ من كان .../ غير ما ء العراء
آنية الزهر/من كان إلاها لها/ من كان بابا لها/ من كان
شفاها لها/ من كان نايا لها/ من كان...[61]

كما لجأت النصوص إلى ممكنات تجريبيّة على مستوى الإيقاع، وهي ظاهرة **التدوير**[62]

التي إن نظرنا إليها من زاوية علم القافية القديم، فهي عيب من عيوب القافية، يعرف بالتضمين، الذي هو تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه. أما في شعر الحداثة فهي ظاهرة مميزة.

تتم «بتدوير التفعيلة على سطرين متتالين (...) أو تدوير مقطع (...) أو تدوير كلّ مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة»(63).

ومن أمثلة ذلك، قصيدة نادية، لنور الدين طيبي، التي يقول فيها:

ذات يوم	فاعلن فا
أتت	علن
صدرها مشرئب	فاعلن فاعلن فا
إلى	علن
يده	فعلن
غافل الناس حتى	فاعلن فاعلن فا
مضوا	علن
وارتمى بين فرحتها(64)	فاعلن فاعلن فعلن

فالسطر الشعري الأول لم تكتمل تفعيلاته، إلا بالسطر الشعري الثاني، والسطر الشعري الثالث يكتمل بالسطر الشعري الرابع وهكذا... فيعمل التدوير على إلغاء الوقفات، فتتحول السطور الشعرية المدورة، إلى سطر شعري واحد. وسمَّي محمد بنيس هذه الظاهرة بالتفعيلة الناقصة(65)، لأنها لا تكتمل إلا بالسطر الشعري الموالي. وتكمن أهمية هذه الظاهرة، في أنها تعطي الحرية للشاعر في بناء نصه، وتضفي جماليات تخدم المتلقي، بحيث توزع له المضامين، كما تحرره من قيد القافية الموحدة. كما تعطي للشاعر إمكانية التماشي مع المنحى الدرامي، الذي يريده ،لأن التدوير يجمع بين حالات متفارقة، وبذا يؤثر في الصورة الشعرية، كما يؤثر في الإيقاع الشعري.

ومن الأمثلة الأخرى الواردة في الديوان، قول الشاعر عبد الرحمان سليلي، في قصيدته اشتباكات على حافة جرح قديم:

في الوقت متسع فالندم
فاعلتن
لتقتلع الظهيرة شافة الصبار من أوصالها
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفا
في الوقت هاوية
علتن مفاعلتن

فالسطر الشعري الثاني، انتهى بـــ"مفا"، التي هي ناقصة، فيكتمل بالسطر الشعري الثالث.

كما يمكننا أن ندرس في الإيقاع، **الاشتغال الفضائي** للنص، داخل الديوان. لأنه يمثل تشكل العلامات غير اللغوية، وكيفية توزيع النص بصريا. وهنا نشير إلى أن قصيدة الحداثة، تمثل التحول، من الإيقاع السماعي، إلى الإيقاع البصري. وتوجهت الدراسات الحديثة إلى متابعة فضاء النص في تشكيلاته بعناصره المختلفة من عناوين وحواشي وخطوط ورسوم الخ... وتنبهت إلى «أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة..»(66) خاصة وأن النص الحديث يتبنى التجريبية الدائمة، وعدم الاطمئنان إلى شكل نهائي وثابت، فكل قصيدة تمثل فضاء نصيا مغايرا. ولا تشابه بين النصوص.

فعندما احتفظ الاشتغال الفضائي بشكله النموذجي، في النص الشعري العربي القديم، فتحدد التوزيع البصري الخاضع للتوازي والتقابل ونظام الشطرين، وظل هذا النظام لقرون. لأسباب ايستمولوجية، أتت قصيدة الحداثة لتشوش النظام وتخلل الثابت.

ولما نقرأ الديوان ونتتبع الاشتغال الفضائي فيه، نعثر على قصيدة واحدة فقط، التزمت بنظام الشطرين، ووزعت النص، على الطريقة القديمة، وهي قصيدة "مأساة قدح" للشاعر الجزائري صلاح طبة، والتي مطلعها:

هُزالٌ..نُكوص الخَطو..والنجمُ صَاعدُ
وهزْلٌ شتاتُ الدّرب والقصدُ واحدُ

حيث احتفظ بالشكل التقليدي، في توزيع النص على بياض الصفحة، كما يلي:

بياض ——— بياض ——— بياض
ش1 ش2
———— ————

في تحليل الدارسين لهذا الشكل، تنبهوا إلى علاقته بالواقع العربي، وبالبيئة الصحراوية فـ «إذا اعتبرنا العلامة أيقونا، نجد أن القصيدة في اشتغالها الفضائي أشبه ما تكون بالباب أو البيت أو الخباء أو دورة الشمس النهارية»(68)، بحيث يحيلنا البيت الشعري إلى البيت الحقيقي، ويتشكل مصراعا الباب من خلال الشطر الأول والشطر الثاني. وهما مدخلا لعالم القصيدة.

أما البيت في "الديوان" فتحول إلى سطر شعري، يبدأ من نقطة وينتهي إلى نقطة غير معلومة وغير محددة. فقد يحوي حرفا واحدا كما في قصيدة عدنان ياسين، رماد اللحظات: دقة(69)

أو يحوي كلمات كثيرة على طريقة السرد القصصي، كما في نص محمد زتيلي لست حزينا، يقول:

بينما انهمكت في لذة الأكل والشرب رأيتها تنسحب إلى الخلف وتتأملني، كان حضورها يدفعني أكثر للأكل والشرب(70)، وكلّ هذا سطر شعري واحد. فلا يطمئن المتلقي إلى نهاية السطر الشعري. فأول ما هدم التجريب نظام البيت، واستبدله بسطر شعري حرّ في عدد الكلمات. وكأن نسق البيت الشعري القديم قد أفلس، ولم يعد يستجيب للحساسية الجديدة. حتى بالنسبة للشعراء الذين التزموا عروض الخليل في الديوان، حاولوا توزيع الأشطر الشعرية بطريقة مغايرة كما في قصيدة إبراهيم صديقي: إلى أبي نواس ص198-200. وقصيدة زبير دردوخ: إرث الشهداء ص256-258 وقصيدة مصطفى الشليح ص327-330 التي ألغت مساحة البياض، التي بين الشطر الأول والشطر الثاني بهذا الشكل:

بياض ——————— بياض
———————
———————

كما لجأت بعض النصوص إلى التزاوج بين الفضاء النصي للقصيدة العمودية، والفضاء النصي الحرّ، كنص عيسى قارف: المدن الغامضة، يقول:

سنونوة تئن على أمانينا
وطفل في الدما يحبو
وماض غاض يبكي من تغاضينا
وجسم ماله قلب!
وطني قد تأبط أتعابه
وشعا ضئيلا
(...)(71).

ونص بشير ضيف الله: نون...ووجهك الغارب!! في المقطع الحادي عشر، جمع بين سطور قصيدة التفعيلة، التي وزعت الكلمات على بياض الورقة، بطريقة حرّة:

لا التعاويذ في تيهتي ضوّأتْهُ
لا الفضاءات،
موغل دون حدّ...

وأبيات على شكل القصيدة العمودية تقول:

خلوة في سطور دون أي أثرْ
والمدى خيم غاب وجه القمر!!
كيف تنشرين في شرود النظر؟!!
كيف تنمو الورود دون أي مطرْ؟!!(72)

وكأن هذه النصوص تزاوج بين ثابت الفضاء النصي، في القصيدة العمودية، ومتحول قصيدة التفعيلة. فهو تزاوج شكلي، وراءه تزاوج معرفي ودلالي، يجمع النسق العروضي والنسق الحرّ.

ولما نعتمد على المعاينة البصرية لنصوص الديوان، نقرأ العديد من الظواهر، منها: توزيع البياض أو النقاط المتتابعة، بشكل ملفت للانتباه، كما في نص مراد العمدوني: جناز البحر، حيث وردت النقاط المتتابعة في 28 موقف داخل القصيدة، بين بياض واسع، كما في هذا السطر:

وإن رموا همُ الهربَ....

....

..............................(73)

وبياض ضيق:

إذا الوجد ضاق........(74)

وبياض اعتمد الحذف في الكلمة:

حين قُتلتَ!

ويْحي.......ويـْحَـ

ي(75)

وما يمكننا قوله حول هذا البياض، هو أنه مقصود من الشاعر، ويعمد من خلاله إلى إشراك البصري بالدّلالي، فعندما يتلقى البصر هذا البياض، يعمد إلى ملئه. فـ«وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النّص»(76) فتشكل تعاضدا بين الشاعر والقارئ.

وإذا كانت «القصيدة تتميز على الصعيد الموسيقي بوضوح الإيقاع وقوته وعلى الصعيد التواصلي، بالتأثير والفعالية وعلى صعيد الذاكرة بالتكرار والاستعادة...»(77) فإن القصيدة الحديثة (بمفهوم الحداثة) تتميز بتنوع الإيقاع وحريته، وتلغي الذّاكرة لأنّها ترفض النسج على المنوال، والولاء للنموذج. لهذا تحاول أن تتجاوز عروض الخليل، وتتبنى إيقاعا مفتوحا. حتى في أدقّ جزئياته، وتستثمر ترقيم المقاطع، كما في قصائد الديوان: قصيدة ميلود خيزار: الجنوبي، التي رقم فيها عشرين مقطعا. وقصيدة حافظ محفوظ: مرثية لدمية الطين، ست مقاطع مرقمة تسلسليا. وقصيدة عيسى قارف: المدن الغامضة، رقم فيها خمسة وثلاثين مقطعا. وقصيدة محمد حسونات: قصيدة الملكة، حوت مقطعين، وقصيدة بشير ضيف الله: نون ووجهك الغارب!! رقم فيها أحد عشر مقطعا، وقصيدة مجدي بن عيسى: تلويحة النهر، رقم فيها سبعة مقاطع. وقصيدة عبد السلام بوحجر: حوار باريس، ثمانية مقاطع، وقصيدة علي ملاحي: البلابل تعتصر العنب ثمانية مقاطع، الخ... وكأن الأرقام منبهة على دلالة معينة، وهي فاصلة بين مقطع وآخر ربما هي فاصل دلالي، فكلّ مقطع مرقم يحوي موضوعا جزئيا. واستغنت بعض النصوص عن الأرقام والتزمت بالنجوم العازلة للمقاطع، كما في قصيدة رحيم جماعي: كلّ هذا الخراب.

ويبدو أن شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظية، هي شعرية الانفتاح، واستثمار لكلّ ممكنات تغني الجانب الموسيقي والصوتي، والجانب البصري للنّص الشعري.

وحاولت تجاوز عروض الخليل، في صرامته وعلميته، ففي هذا المنجز من القصائد المتميزة، بحكم فوزها في المسابقة، ما أبقى على بعض جزئيات عروض الخليل، وما تجاوزه، لأنّ الكتابة الشعرية «بناء حركي، مفتوح وشعرية مفتوحة، لا كمفهوم نسقي مغلق ومكتمل»(78) إنها نصوص لشعراء مغاربة: جزائريين وتونسيين ومغربيين، تتعايش داخل الديوان، إلا أنها تصنع قدرها الشعري المختلف، فكل نص فيم يختلف، وعلى ماذا تركّز إبداعيته وفرادته، رغم وجود المشترك الخفي.

فالنصوص في مختلف تمظهراتها، هي انعكاس لذوات، تختلف في نظرتها، وفي قناعاتها الجمالية. وما يمكن أن نقول عنها: إنها نصوص ترفض انطولوجيا التطابق، وتراوغ في الاختلاف، تتعقب المنفلت، وتتنكر إيقاعيا بأثواب متنوعة، فهي شعرية تفرخ إلى شعريات، فشعرية الإيقاع لا يمكننا تحديدها، في عناصر قارّة، لأنها نفلت من التحديد مع كلّ نص. وما قراءتنا إلا عتبة من عتبات شعرية المختلف فمزيدا من الاختلاف الواعي، لنفلت من أحادية النظرية.

الهوامش

(1)– يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار "أقطاب الفكر"، دط منشورات- مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، 2007 ص9.

(2)– يراجع محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2001 ص107.

(3)– ديوان الجاحظية، قصائد مفدي زكريا المغاربية للشعر 1990-2006، منشورات التبيين، الجاحظية، 2007، الجزائر، ص9.

(4)– يراجع يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات ص12.

(5)– من النقاد الذين استخدموا مصطلح "الإنشائية" عبد السلام المسدي، في كتابه الأسلوبية والأسلوب ط3، ص 160-170 وقاموس اللسانيات ص 194 ومحمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب ص137.

(6)– من النقاد الذين استخدموا مصطلح "الشاعرية" سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص74، وعبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير ص19.

(7)– من النقاد الذين استخدموا مصطلح "علم الأدب" جابر عصفور في ترجمة (عصر البنيوية) لـ اديث كرزويل ص283.

(8)– من النقاد الذين استخدموا مصطلح "فن النظم" فالح الإمارة وعبد الجبار محمد علي في ترجمة (أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب) نقلا عن مفاهيم الشعرية ص16.

(9)– من النقاد الذين استخدموا مصطلح "فن الشعر" مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب ص416، وعبد الرحمان الحاج صالح في المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ص110.

(10)– من النقاد الذين استخدموا مصطلح "**نظرية الشعر**" علي الشرع: مجلة الأقلام العراقية ع و- 1989 (نقلا عن مفاهيم الشعرية، ص15)

(11)– من النقاد الذين استخدموا مصطلح "**البويطيقا**" بشير القمري: مجازات ص83-91. وجابر عصفور ترجمة (عصر البنيوية) ص283، وسعيد يقطين: الكلام والخبر، ص23. وعبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص25.

(12)– مصطلح "**الشعرية**" هو الأكثر تداولا في الساحة النقدية العربية، فقد استخدمه حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ص17، وعثماني الميلود" شعرية تودوروف ص69 وفاضل ثامر: اللغة الثانية ص101، وأدونيس: الشعرية العربية، وصلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ومحمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القهار الجرجاني ص87، وشربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، وعبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ص7، ورشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ص138، وعبد القادر فيدوح: شعرية القص الخ....

(13)– جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1986، ص80

(14)– يراجع رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988، ص27-31.

(15)– المرجع نفسه، ص24.

(16)– فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1993، ص58

(17)– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1994، ص18.

(18)– تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب 1990، ص23.

(19)– يراجع عثماني الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص18-19.

(20)– يراجع تودوروف: الشعرية، ص84.

(21)– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1986، ص15.

(22)– المرجع نفسه، ص9.

(23)– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، 2006، ص24.

(24)– المرجع نفسه، ص26.

(25)– المرجع نفسه، ص27.

(26)– أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1979، ص312.

[27]– أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989ن ص27.
[28]– حميس الورتاني:الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2005، ص30.
[29]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2001، ص21.
[30]– ديوان الجاحظية، ص186.
[31]– المصدر نفسه، ص198.
[32]ا– لمصدر نفسه، ص256.
[33]– المصدر نفسه، ص326.
[34]– المصدر نفسه، ص302.
[35]– المصدر نفسه، ص86.
[36]– صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام، ط1، الجزائر، 1996–1997، ص124.
[37]– يراجع ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، مخطوط أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة مولود معمري، قسم اللغة العربية، 2004، ص227.
[38]– ديوان الجاحظية، ص74.
[39]– المصدر نفسه، ص74.
[40]– المصدر نفسه، ص78.
[41]–محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص136.
[42]– ديوان الجاحظة، ص74.
[43]– المصدر نفسه، ص186.
[44]– المصدر نفسه، ص62.
[45]– المصدر نفسه، ص63.
[46]– المصدر نفسه، ص274.
[47]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص97.
[48]– المرجع نفسه، ص97.
[49]– مصطلح "الجملة الشعرية" من مصطلحات قصيدة الحداثة، التي تعني البنية المكتفية بذاتها، قد تكون سطرا شعريا أو مجموعة سطور، فقد تكون قصيرة وقد تطول.
[50]– ديوان الجاحظية، ص214.
[51]– المصدر نفسه، ص214–215.
[52]– المصدر نفسه، ص180.
[53]– المصدر نفسه، ص332.
[54]– يراجع المصدر نفسه، ص16–17–18.
[55]– يراجع المصدر نفسه، ص20–21.
[56]– المصدر نفسه، ص20.
[57]– المصدر نفسه، ص88–89.
[58]– المصدر نفسه، ص56–59.
[59]– المصدر نفسه، ص112–113.
[60]– المصدر نفسه، ص120.
[61]– المصدر نفسه، ص179.
[62]– نازك الملائكة هي التي أطلقت مصطلح (القصيدة المدورة) في كتابها: قضايا الشعر المعاصر، ص91–100.
[63]– ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، دت، ص220.
[64]– ديوان الجاحظية، ص118.
[65]– يراجع محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص130.
[66]– يوري لوتمان: تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، دط، القاهرة، 1995، ص106.
[68]– محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي،ط1، الدار البيضاء، 1991، ص139.
[69]– ديوان الجاحظية، ص52.
[70]– المصدر نفسه، ص87.
[71]– المصدَر نفسه،ص 107.
[72]– المصدر نفسه، ص175.
[73]– المصدر نفسه، ص 231.
[74]– المصدر نفسه، ص 230.
[75]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[76]–محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص130.
[77]– أدونيس: الشعرية العربية، ص28–29.
[78]– صلاح بوسريف: مضايق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2002، ص59.

الشعر الجزائري بالفرنسية والقضية الفلسطينية

فلسطين في عيون يوسف سبتي*

أ.د.حسين ابوالنجا

إذا كان الباحث في الشعر والقضية الفلسطينية يجد نفسه أمام كم هائل من القصائد هنا وهناك، في هذا البلد أو ذاك، وفي هذه اللغة أو تلك، فان هذا يعني أن القضية الفلسطينية ليست قضية الشعب الفلسطيني وحده، وإنما هي قضية الإنسان الحر بغض النظر عن الجغرافيا، ولا تختلف الجزائر عن غيرها من الدول التي وقفت مع الثورة الفلسطينية، بل انه يمكن التأكيد على أن أهم ما يميز الجزائر دون غيرها من الأمم هو أنها الأكثر احتفاء بالثورة الفلسطينية ليس على المستوى السياسي فقط، وإنما على المستوى الشعبي أيضا، فالثورة الفلسطينية لا تعيش في الوجدان الجزائري وإنما تشكله وتصوغه في كل خطوة إلى تحقيق النصر في فلسطين.

وفيما يتعلق بالشعر، فانه من النادر أن تجد شاعرا جزائريا واحدا لم تسكن الثورة الفلسطينية في ثناياه الموغلة في البعد، و انه لا يفتأ يكتب عنها المرة بعد المرة، فالجزائريون ينطلقون من أن فلسطين هي "المحيط الذي ينسجمون معه"1".

ويوسف سبتي واحد من الشعراء الجزائريين الذين عاشوا القضية الفلسطينية وكتبوا ديوانا لم يدع "مجالا لعاذل أو رقيب"2" اطلعت عليه في أوائل السبعينات، وقمت بترجمة ثلاث قصائد منه في "الشعب الثقافي" هي على التوالي: "الفجر" و"أقوى من الصوارم" و"دائما عن فلسطين"3".

وفي "الفجر" ينطلق سبتي من أن الثورة الفلسطينية هي النهار الذي طلع على الأمة بعد هزيمة جوان1967، فأضاء الكون إلى حد انه لم يعد في أخاديد اليد أي مكان للخفافيش.

الريح تنبع من القرع

والفجر ينعكس على الزجاج

ولا تعود تشرب الكلاب

في

أخاديد اليد

وواضح أن الصور هنا تتلاحق فتتوالى الدلالات غير المباشرة، وتنضاف إلى المعاني اللغوية إيحاءات عميقة توشي تلك الدلالات بظلال نفسية قادرة على الوصول إلى الأعماق، ولا شك أن الصورة قبل الأخيرة تدل على أن الأشياء قد بلغت عند الشاعر منتهاها الأقصى، والدليل على ذلك انه اختار واحدا من الحيوانات التي تذم، وهو أقصى ما يمكن أن يلجا إليه شاعر، ولا شك أن اختيار الشاعر صيغة المضارع "لا يعني دخولا أعمق"4" فقط، وإنما يعني ولوجا مستمرا ودائما إلى خريطة القضية، مما يدل على أن الشاعر يعيش تفاصيل القضية حاضرا و مستقبلا معا على اعتبار أن الفعل المضارع مختص بالحاضر والمستقبل، ولعل اللافت للنظر هنا أن الشاعر قد لجا إلى تكرار الصيغ في كل من الخطين الأول والثاني، جملة اسمية فعلها مضارع متبوع بجار ومجرور، ولولا الترجمة لكان الخط الثالث مثلهما بزيادة طفيفة، وسنلاحظ أن التكرار"5" هو السمة المميزة للقصيدة من البداية إلى النهاية. ولما لم يعد بالإمكان تحمل المزيد، فانه لا بد من التوجه إلى المقاتل الذي يصنع للأمة فجرها القادم.

إلى أين

أيها المقاتل

إن الالتفاتة إلى المقاتل انتقال من مستوى إلى مستوى أخر أعلى منه درجة، وليس ثمة من

هو أفضل من المقاتل لتجسيد النهوض بعبء تغيير المرحلة، ولان التجربة علمت الشاعر أن الغدر يمكن أن يغتال الحلم فجأة، فان الواجب يقتضى التنبيه، فأخوف ما يخافه الشاعر على الثورة الفلسطينية هو الصمت بمعانيه الحقيقية والرمزية معا، أو بما يمكن تسميته "باجتماع الأضداد"6".

الصمت يستوجب الحذر

والموسيقي تضفي الصمت

والمقصود بالموسيقى هو الانبهار بالثورة والتطبيل لها على اعتبار أنها البديل و.... وغير ذلك مما كان يقال بهدف نفخ الثورة أولا، وثانيا من اجل توريطها فيما يحيد بها عن الدرب، ومن هنا كان على الثورة ألا تقع في المصيدة خاصة وأنها في البدايات، وان المسيرة تحتاج إلى نفس طويل أطول من كل "أحاسيس وعواطف الشعراء"7" الذين كتبوا عنها والذين سيكتبون في المستقبل، ويجب لفت الانتباه إلى أن الشاعر يضغط من جديد على تكرار الصيغة بنفس الملاحظات السابقة مبتدأ خبره جملة فعلية فعلها مضارع" حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري"8، ويمكن الإشارة إلى أن الشاعر حين يضغط على الاسم أكثر من الفعل فانه يبتعد عما هو عاطفي وينحاز إلى ما هو عقلي وذلك لكي يقنع المتلقي عن طريق المنطق وليس عن طريق الانفعال العاطفي، والملاحظ هنا أن التكرار "يتشكل في مستويين: الأول: مستوى لفظي ومعنوي والثاني معنوي"9 لفظي على مستوى لفظ "الصمت" ومعنوي على مستوى الجملة.

والمسيرة طويلة

طويلة

طويلة

ولا شك أن تكرار كلمة طويلة لا يحمل فقط دلالات معنوية، وإنما يشي بضرورة توطين النفس على أن النهايات السعيدة ليست في متناول اليد من البداية، وأنها يجب أن "تطل من كل فجاج النص الشعري ونتوءاته"10"، واللافت للنظر أن عدد مرات التكرار يحمل أيضا ظلاله المميزة، ومعنى هذا أن الشاعر مهما أخذه الاتجاه فانه يظل مشدودا إلى الواقع الحي الذي يعيش فيه، والذي يعكس على ذات الشاعر صورته الحقيقية فتتقبله "النفس وتتأثر بمقتضاه"11".

بالدم

تحارب الأيدي

كيلا يضيع الأمل

إن التضحية بالدم ليست طوباوية كما قد يزعم البعض، وإنما هي ضرورة تفرضها الحاجة إلى التحفيز على الصبر، وتستوجبها المحاربة في أحلك الظروف، لأنه لا مفر أمامهم سوى ذلك من اجل الوطن. ومن اجل العدالة معا لكي يتحقق "التعادل الثقافي للكفاح المسلح"12"، وواضح مرة أخرى أن التكرار هنا يركز على الفعل المضارع ليس لأنه يشتمل على ايحاءات تعبيرية كثيفة فقط وإنما للهروب من "مجرد تكرارات لفظية مبتذلة"13"

آه

أيتها العدالة

العدالة والوطن

ومن البديهي أن الطريق إلى الوطن ليست معبدة لا "من خلال منطق السياسة"14" ولا من خلال أي منطق آخر، وإنما هي مليئة بالمصاعب، ومن بين هذه الفخاخ حملات التشكيك التي ابتدأت تظهر بفعل تخطيط العدو المقنن والمبرمج منهجيا، وبفضل الإمكانيات الهائلة الموضوعة تحت تصرف إستراتيجية التأثير على المقاومة وعلى المحيط الذي يحتضنها، ويلاحظ أن الشاعر قد لجا هنا كالعادة إلى تكرار كلمة العدالة مرتين آخر الخط الأول وأول الخط الثاني، أي انه لجا إلى التكرار الرأسي لإثارة "انفعالات وإحساسات لا تحصى"15"

قف يا عمر

عمر

انظر حملات التشكيك

ومع انه يمكن توطين النفس على كل الاحتمالات، إلا انه لا ينبغي على الإطلاق، ولو لمجرد الظن، نسيان انه كلما اشتدت الظلمة اقترب الفجر، وان على العين إلا تكتفي بمقاومة المخرز، وإنما يجب أن تنتصر عليه لأنها "اشد ارتباطا بروح العصر"16"، ولا شك أن معاودة التكرار بالصورة السابقة -آخر الخط وأول الخط الذي يليه- هو في حد ذاته تكرار يجعل "تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين"17"

عمر

هو ذا الفجر

أن الفجر آت رغم حملات التشكيك، ومن المؤكد أن اختيار اسم عمر لم يأت هكذا، وإنما فرضته الذاكرة والخلفيات، ومن هنا يتأكد من جديد أن الشاعر مشدود إلى العلامة الفارقة للأمة، ولا شك أن الابتداء بالمباشرة أي بمناداة عمر والانتهاء بالصورة الرامزة خاتمة مميزة ترسخ في الوجدان معنى النضال ومواجهة مشاكل العصر"18"، ويلاحظ هنا أيضا أن الشاعر يكرر الاسم لمرة ثالثة، ومن المعروف خاصة أن الاسم المكرر ليس اسما كغيره من الأسماء ولكنه في الوجدان المسلم يثري الموقف ويشحذ الشعور إلى حد الامتلاء."19 مما يؤكد مرة أخرى أن انتماء الشاعر إلى المجتمع ليس طارئا وإنما هو متغلغل في أعماقه إلى درجة الامتلاء. وإذا كان الشاعر في "الفجر" قد انحاز إلى الثورة، فانه في "أقوى من الصوارم" يعلل ويبرر، فالثورة في فلسطين لم تنهض من فراغ، وإنما انبثقت من ضرورة منح "الناس الرؤية"20" للتخلص من الواقع المر الذي يعيشون فيه .

رح رح رح

لن نبقى في قشعريرة ساحتنا

على الأرض منبطحين

على مسام أرضنا

مرة أخرى يعود الشاعر إلى أسلوب التكرار ثلاث مرات أفقية في الخط الأول، والى التكرار الرأسي أول الخطين الثالث والرابع "ليذكي حرارة العاطفة "21"، ومعنى هذا إن العلاقة بين الأرض وأصحابها قوية قوة علاقة النص بالواقع الخارجي و"الأنساق اللغوية الداخلية للنص"22"، وإن قوتها هي التي تمنحهم القدرة على تحويل البرد في الساحة إلى نار تستدفئ بها الساحات وتتطهر "من رجس الاستعمار وشؤمه"23"، والملاحظة اللافتة للنظر أن الشاعر ابتدأ المقطع بضمير المخاطب"أنت" وهو هنا المتلقي وأنهاه بضمير المتكلمين "نحن" الذي هو الشاعر "فتداخل الجهاز المرجعي والجهاز الشعري"24"، وصار المرسل والمرسل إليه شخصا واحدا.

تعال تعال تعال

هو ذا التكرار يفرض نفسه من جديد، ليس من اجل التأكيد فقط، وإنما بغرض الإيحاء بان الاستفادة من التجارب الأخرى تتطلب العودة من اجل إثراء التجربة، ولكن هذا التكرار معكوس التكرار الأول رح، ويمكن ملاحظة أن الإصرار في الحالين لا يقتضيه المنطق، وإنما تتطلبه الحاجة إلى جعل صدر المتلقي يخفق مع الكلمات المتدافعة العارمة"25"، وتتحول الصرخات في وعي الناس إلى آمال تنقلهم من الظلمة إلى النور عن طريق أن "الاختلاف في الشكل اختلاف في المعنى "كما يقول بلومفيلد"26".

قل لنا

ما الذي لم تجده فلسطين

منذ أعوام

ونحن في ذهولنا

نضاجع الكلمات

في صدى عبثنا المختار

إن العربي الذي لم يستطع بعد أن يستوعب النكبة مذهول لا ينفك يمضغ الكلمات بعبث أكثر منه بوعي حقيقي، ومن هنا فانه يتعلق بالثورة التي تعبر "عن رغبة الشعب الحقيقية"27"، والمؤاخذة الوحيدة التي يمكن الإشارة إليها تتمثل فيما جعله اختيارا، والواقع أن العرب لم يختاروا

بقدر ما فرض عليهم الأمر فرضا وعنوة، إن الآخر هو الذي فرض هذا الواقع وان العربي اضطر إلى القبول، أما الصورة اللافتة للنظر فهي المفاجأة بالعودة إلى الحقيقة انطلاقا "من النفس البشرية"28"

رح رح رح>

عد إلى الخنجر المغموس

في قلب مدينتنا

عندما تنتسب الجوارح

إلى الكتابة

في شوارع الشرق

في هروبنا الذي لا يغتفر

إذا كان الخنجر المغموس وسط العالم هو إسرائيل، فان الثورة الفلسطينية هي محط الأنظار، ليس لأنها البلد الوحيد الباقي تحت نير الاستعمار وإنما لأنها مركز الوجع في الدنيا، ولا بد هنا من الإشارة إلى أن التكرار الأفقي يتكرر ثانية بنفس الحروف وبنفس عدد مرات التكرار، مما يؤكد انه يشكل" بنية مهيمنة على القصيدة"29"، وان التكرار الرأسي المتمثل في الجار والمجرور يقع في ثلاثة تكرارات هو الآخر، وهو توحد أسلوبي في المشاعر وفي الأحداث أيضا يكشف عن "القوة الخفية في الكلمة""30".

فلسطين

فلسطين

عشب الجنون الحار

يتحول التكرار إلى ثنائي هذه المرة ويتخذ شكلا بسيطا واحدا هو التكرار الرأسي، ومن المؤكد انه هنا للتأكيد، وأن الإلحاح على مناداة فلسطين مرتين مفاده أنها في القلب، ولا شك أن تكرار النداء من دون أداة كثافة يتطلبها الشعر باستمرار من جهة، ويدل من جهة ثانية"على الفصل ظاهريا بين هذين الجانبين"31"، ولكنهما في الحقيقة مترابطان دلاليا فيما يشبه "النشوة الصوفية في معانقة الكون"32.

عودة الرجاء

أقوى من الصوارم

الرجاء والتصميم أقوى من كل شيء، من الخوف، ومن المستعمر، ومن السيوف الصارمة، ومن كل الآلام والدموع، وهكذا فانه ينبغي رفض كل ما هو غير مجد مثلما "الجنون يرفض الخوف"33".

مرفوضة كل الآلام

ممنوعة الدمعة

اللا مجدية

إن الألم وان كان يوجع إلا انه لا ينبغي أن يصاحبه بكاء، ففي النضال لا يجب البكاء، وإنما الذي يجب هو القتال، وليس معنى ذلك التجرد من الإنسانية في لحظات الضعف، وإنما لان البكاء لا ينسجم مع الحرب في زمن قرب "هيمنة القطب الواحد"34".

فخسوف حالنا العائم

فلسطين تحية

اخوتي تحية

تحية يا رفاق

إن ما يحدث في فلسطين يتطلب التحية من الجميع، ليس لان فلسطين حالة خاصة فقط، ولكن لان الفلسطينيين وحدهم يواجهون اكبر قوة عنصرية مدججة بالسلاح بالإرادة فقط، ومن جديد يعود التكرار الثلاثي مرتين في نهاية الجملة ومرة في بدايتها لكي يفيد الشمول من ناحية و"التداخل على المؤلف من ناحية ثانية"35"، واللافت للنظر هنا أن الشاعر يجمع بين الرفاق والإخوة في إشارة واضحة ليس إلى الوحدة الوطنية فقط، وإنما إلى ضرورة الجمع في التجربة بين ما هو ذاتي وخاص وبين ما هو إنساني وعام، وإذا كانت المسالة الصهيونية فرضا على المنطقة نتيجة ظروف في منطقة أخرى، فان المقاومة ستصنع لنفسها الأغنية المكتوبة "في القول الإنساني"36" من المعاناة الخاصة غير المستوردة.

سنغني

من عندنا
يوما
قالبا من انتظارنا
على هذه الأرض

إن المناخ الخاص يتغلغل في الأعماق، ومعنى هذا أن التجربة الفلسطينية ستفرض خصوصيتها من دون "الاجترار والامتصاص والحوار"37" لان هذا هو المبدأ، وهذه هي طبائع الأشياء على مر الأزمنة، وأنه لا توجد في العادة بين أي ثورتين" علاقة تكافؤ بسيط"38" كما يقول تودوروف.

بدأ بنا
بعملنا
وعلى الرغم
من خيانات الكتبة

إن الدأب والاستمرار في الثورة هما الطريق إلى الحرية، وإن أصحاب النفوس الضعيفة لا يمكنهم إن يوقفوا المسيرة ما دامت هناك الإرادة على الظفر بمختلف الحقوق. إن تصميم المقاتلين هو وحده القادر على تحقيق النصر و"التأثير في المرجعيات"39"، فالنصر للشعوب وليس للشواذ الخارجين عن التطلعات إلى الحرية والاستقلال، ويلفت النظر هنا أن تكرار "نا" الدالة على الفاعلين إلحاح على الخصوصية المميزة فيما هو عام وشامل "بين الرمز (اللفظة) والموضوع (المعنى) "في مستوى الدلالة العادية"40"، وان تكرار حرف الجر في مفتتح الخطين الأول والثاني مادة ذات" طاقة تعبيرية هائلة "41" كما يقول بالي.

وإذا كان الشاعر في كل من "الفجر" و"أقوى من الصوارم" قد انحاز كلية إلى الثورة الفلسطينية ونهض يعلل ويبرر، فانه في قصيدته الثالثة "ودائما عن فلسطين" يرفض بعثرة اهتمامه على مختلف التجارب هنا وهناك، ويصر على أن يبقى في قلب الكون وفي القضية المحورية، ففلسطين أندلس أخرى ولكن "أشنع وعلى الطراز الحديث"42".

لا تخبروني شيئا
أي شيء آخر

وواضح أنه لا يشغل البال إلا فلسطين، وواضح من جديد أن الشاعر لا ينفك يستعين بالتكرار من اجل إيصال المشاعر إلى الآخر، فلسطين هي الكل وهي الغاية، وان كل ما يتمناه هو أن يتأكد من أن فلسطين توثق "الارتباط بالتجربة الإنسانية"43"، وان تكرار كلمة شيء تكرار صوتي من جهة وتوتر إيقاعي من جهة أخرى مهمته "الكشف عن القوة الخفية في الكلمة"44".

إنما في بساطة
اخبروني
بكل بساطة
إنها لم تزل حية
أنها لم تمت
ولم تفقد إيمانها
بالغد
والأمل
والإنسان

والملاحظ هنا أن هناك تكرارات متعددة، كلمة بساطة تتكرر مرتين، وان الخطين الخامس والسادس يشتملان على نسق استهلالي يتكون من ناسخ واسمه وجملة فعلية على أنها خبره، وان الناسخ وان اختفى من الخط السابع إلا انه حاضر فيه من خلال واو العطف، وان الجملة فعلها مضارع مجزوم في الخطوط الثلاثة مما يوحي بالحالية والاستقبال عن طريق نفي الماضي "لكي تكون قادرة على إبراز الجانب المؤثر في المعنى"45".

لا تحدثوني
قليلا
أو كثيرا
إنما اخبروني

على وجه الخصوص

أنها فتية

إن ما يهم الشاعر هنا هو قدرة فلسطين على مواصلة المقاومة، فما تلقته من طعنات يجعل من الإلحاح على الفتوة واجبا شرعيا يفرضه تغلغل فلسطين في قلب كل نفس تتوق إلى أن يصبح العالم إنسانيا بالمعنى الحقيقي، و"فتوة" الثورة في نظر الشاعر لا تعني حماية النفس فقط، ولا تعني مواصلة المقاومة أيضا، وإنما تعني قبل أي شيء آخر تزويد الآخرين ب "ضمانة مستقبلية".46".

وأنها لم نزل

تروي صحارينا بالأناشيد

ولا شك أن الربط بين خضرة الثورة وصحراوية الحياة العربية المعاصرة تأكيد على الحاجة إلى نفض الغبار عن الكاهل، فالأمة في مرحلة بيات شتوي، ومن المؤكد أن الأمة بعد هزيمة جوان قد أصيبت في الصميم، ومن هنا فان مجيء الثورة الفلسطينية قد أخرجها من الوحل إلى العزة، أولا لأن الثورة تحريك حقيقي للوجدان من ناحية، ولأنها من ناحية أخرى قد حققت في مارس 1968 انتصارا مؤزرا على إسرائيل في "الكرامة" بالأردن، فأعادت لوجه الإنسان العربي الباهت قليلا من الدم، فتأكد في الوجدان أن الثورة الفلسطينية هي "قضية وجود أو لا وجود"47".

وأنها

لم تسحق

تحت أقدام السفاحين

السفاحون يحاولون أن يجهزوا على الثورة ولكنهم لن يتمكنوا من اغتيال الحلم، ومن هنا فإن ما يحدث أحبينا أم لم نحب هو صورة من صور "إخراج العرب"48" ليس من فلسطين وحدها، وإنما مما بين النيل إلى الفرات، وإذا كانت الإشارة إلى أيلول واضحة، فان الحقيقة تؤكد انه ليس هناك أيلول واحد، وإنما هناك "ايلولات" أكثر واشد فظاعة لن يسلم منها لا الأخضر ولا اليابس، وعليه فانه لا ينبغي سماع أي شيء آخر سوى فلسطين، وذلك كأداة "ضرورية في فعل الإدراك"49"..

لا تتحدثوا

لا تتحدثوا

إنما حدثوني

عن فلسطين

واللافت للنظر هنا أن التكرار الثلاثي يعود من جديد، ولكنه يتخذ هنا شكلين الأول تكرار للجملة نفسها مرتين، وبتحوير قليل في الثالثة، وان أسلوب القصر هو الخاصية المميزة التي تلفت النظر في التكرار الثالث، وانه سيمهد لتكرارات من نوع جديد احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجاتهم"50"، وان تكرار مجموعة من العناصر "أقوى من العنصر المفرد"51"

ووثوبها

عن رفضها

وعن رشاشاتها

والرمق الأخير

إذا كان الرشاش هنا رمزا للثورة، فان الرمق الأخير رمز للعزم والإرادة المخلصة في استمرار الوثبة المسلحة، إن العنوة لا ينفع معها إلا العنوة، ليس من اجل "تعزية المظلوم والمسحوق والمقتول، بل معاقبة الظالم والساحق والقاتل وتغيير مجرى التاريخ الاجتماعي بالذات"52".

وواضح من خلال تكرار الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه في الخطين الثالث والرابع أن هناك ترجيعا من جهة وتغلغلا في التفاصيل من جهة أخرى، وان هذا التكرار الظاهر مصحوب بتكرار خفي في الخطين الأول والرابع سببه حذف حرف الجر، واللافت للنظر أن الخط الرابع لم يلجا إلى الضمير المضاف إليه، وإنما استعان بنعت الرمق للتخلص من "التكرار التوكيدي أو الحماسي"53". والملاحظ أن القضية لم تعد مجرد عنصر مكوّن في حركة

القصيدة ورؤاها الفكرية، ولم تعد المسالة أن يعبّر الشاعر عنها، وإنما صارت هي الشعر، والشعر أصبح هو القضية، وهو الفضاء الذي يستفيد منه الشاعر ومنه أيضا "يستفيد عامة الناس"54".

في فلسطين يجب أن يدور الحديث حول الثورة والرفض والوثوب والرشاش لأنه ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، أن فلسطين بالنسبة إليه هي الممرات إلى الحياة في الزمن الدرامي للثورة الفلسطينية، والقادرة بالتالي على "التفاعل مع واقعه بايجابية كبيرة"55".

وأكثر
وأكثر
ودائما عنها

إنه لا يمل من معايشتها، وان كل ما يسمعه عنها قليل. لا يكاد يسمن من جوع، ولذل فان الشاعر يحتاج إلى ما هو أكثر وأكثر، ففلسطين لا تعشش في الوجدان، وإنما تدخل في "إطار التكوين النفسي "56" للشاعر وللأمة على حد سواء، ويلاحظ مرة أخرى أن هناك تكرارين، تكرار كلمة "أكثر" وتكرار الصوت الرأسي المعزول "واو العطف" ثلاث مرات ليفيد التداعي "وتعداد صور الأشياء"57".

فلسطين فؤادنا سجين
فلسطين شفاهنا يابسة
فلسطين فكرنا إليك يهرع
فلسطين القلب واللحم

إن فلسطين هي القلب وهي اللحم، وهي الروح وهي الجسد وكل شيء، وواضح أن الشاعر هنا يلجأ إلى تكرار الابتداء الاستهلالي في نسق رباعي.ومعنى هذا أن الشاعر يريد أن يلم بأكبر قدر مما "يساوق المزاج الجديد الذي يأخذ الشعر من اقرب طريق"58".

ويلاحظ أن الجملة بعد المنادى اسمية في الخطوط الأربعة، وأنها في الخطين الأولين مبتدأ وخبر، وان المبتدأ مضاف ومضاف إليه، والجملة في الرابع مثل السابقتين إلا أنها تختلف عنهما في أن الخبر هنا جملة فعلية فعلها مضارع بينما كان في السابقتين مفردا، وأنها في الخط الرابع اعتمدت على خبر في صورة جملة اسمية المبتدأ فيها محذوف. فاكتسب المقطع شكل لازمة منتظمة في الاستهلال، وتكاد تكون منتظمة بعده، فظهرت الإيقاعات من خلال "بنية متلاحمة متصلة" 59

ومعنى هذا أن الشاعر ينطلق من فضائه الخاص ليعانق الفضاءات القريبة والبعيدة من اجل عالم أفضل" إلى نسل الإنسان"60"، والملاحظ أن استدعاء الحراس ليس صوتا إضافيا" يتحول إلى إسقاطات للواقع""61" وإنما هو معنى حقيقي الهدف منه هو التأثير عن طريق "جرس موسيقي في أذان الكثيرين"62".

أيا حراس
هيا نحطم الجفاف
نعانق النصر
في فلسطين
وصمودها

ولا شك أن الشاعر حين يختتم قصيدته بالتأكيد على معانقة النصر في فلسطين ينطلق من أن الشعوب لا تخسر قضاياها الأساسية، ومن المؤكد انه قد اتضح الآن أن يوسف سبتي في قصائده الثلاث يكشف عن متجه يرتاح إليه الإنسان، خاصة وان القصائد استطاعت أن ترتفع من الناحية الفنية إلى مستوى القضية التي عبرت عنها، واني في النهاية لعلى يقين أن فلسطين من خلال يوسف سبتي رحمه الله – كانت ظالمة أو مظلومة– متوهجة دائما في ضمير الأمة الجزائرية.

---

*شاعر بالفرنسية، ولد في 24فيفري 1943 بقرية بوديوس ببلدية الميلية (ولاية جيجل)، بدأ تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه ثم انتقل للثانوية الفرنسية الإسلامية بقسنطينة (حيحي المكي)، سنة 1963، حصل على شهادة مهندس فلاحي سنة1967 من المعهد الوطني للفلاحة بالحراش (الجزائر العاصمة)، ثم حصل سنة1970 على شهادة ليسانس في علم الاجتماع.، اشتغل أستاذا بالمدرسة الجهوية للفلاحة بسكيكدة سنة 1968 ثم بالمعهد الوطني للفلاحة بالحراش سنة1969. ويوسف سبتي شاعر له نشر ديوان شعر بعنوان "الجحيم والجنون" صدر سنة1981، شارك في تأسيس الجاحظية التي يرأسها الطاهر وطار، وعمل أمينا عاما بها، اغتيل ليلة 27 إلى 28 ديسمبر 1993، يوسف سبتي بغرفته بالطابق الأول من البناية الكائنة بالمزرعة النموذجية التابعة للمعهد الوطني للفلاحة.

1-جبرا ابراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1985 ص50

2-إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، القاهرة 1977، ص115

3-الشعب الثقافي، ملحق عن جريدة الشعب، ع8، 21 نوفمبر1972 ص2، وكل المقتطفات التي اعتمد عليها البحث مأخوذة من هذا المرجع.

4-كامل الصاوي، تراكمات الغياب الفلسطيني في شعر محمود درويش، ثلاثية الطيور الرياح التلاشي، مكتبة الزهراء، القاهرة،1992 ص72

5-التكرار في اللغة من الكر بمعنى الرجوع. ويأتي بمعنى الإعادة والعطف يقول ابن منظور: الكرّ: الرجوع يقال كرّه وكرّ بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرُ كراً وكروراً وتكرارا: عطف عليه وكرّ عنه: رجع...وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار، وقد يأتي تصريف أخر بمعنى التكرار وهو التكرير يقول الجوهري (393هـ) الكرّ الرجوع، يقال: كرّه وكرّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى وكررت الشيء تكريرا وتكرارا(كتاب العين، الخليل بن أحمد، ج5، ص277، وانظر تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري (مادة كرر)، وقاموس المحيط للفيروز أبادي (مادة كرر)، أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر (أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم، ج5/34-35.) ويعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، ويرتبط ارتباطا وثيقا بما هو داخلي لدى الشاعر، ويقوم في العادة على الاختيارات الأسلوبية لمادة معينة دون الأخرى وعلى صياغات لغوية دون غيرها من الصيغ من اجل التأثير على المتلقي، وهو أداة جمالية يلجا إليها الشاعر بغرض صياغة موقفه الخاص من الموضوع.

6-عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي الكبير "فترة الاستقلال" منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000 ص24

7-كامل السوافيري، الاتجاهات الفنية في شعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة 1973ص37

8- مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، طرابلس (ليبيا)، 1984م، ص47.

9- فايز القرعان، التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، (مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،م1، ع1996،6م

10-خالد الوغلاني، صورة الرحيل ورحيل الصورة، دراسة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس1998 ص34

11-جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير القاهرة1983 ص210

12-ادونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1972 ص174

13- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت 1979،ص 263.

14- نزيه أبو نضال، جدلية الشعر والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1979 ص164

15- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص49.

16- الرموز والدلالة في شعر المغرب العربي الكبير ص104

17- اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر. محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنه، بيروت، 1961م، ص29.

18-محمد مندور، الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1957/ط3، ص159

19- شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد السادس، عام 1984م ص15

20- حنا مينا "وأخرون"، ناظم حكمت وقضايا أدبية، وزارة الثقافة، دمشق1971ص83.

21- اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص87

22- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة ع232، الكويت1978، ص107.

23-عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962)، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر 2003 ص309.

24-عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت 1983 ص82

25-عيسى الناعوري، دراسات في الأداب الأجنبية، دار المعارف بمصر، القاهرة1977 ص117 الأول، بغداد، سنة 1985م، ص21.

26-كراهام هاف، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة كاظم سعد الدين، مجلة أفاق عربية، العدد

27 -عبد الرحمن الكيالي، الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1975 ص358

28- ارشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة، بيروت 1963 ص88

29-يشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1999 ص89

30- أ.ف. تشترين، الأفكار والأسلوب، ترجمة د. حياة شرارة، ص50.

31-محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990 ص122.

32- أبو القاسم محمد كرو، دراسات عن الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984م، ص258.

33-رولان بارت، لذة النص، تر فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار طوبقال، الدار البيضاء (المغرب) 1988 ص50

34- البشير العربي، مقاربات سوسيولوجية في الثقافة والتنمية والمجتمع، دار سحر للنشر، تونس 1998، ص68

35- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) 2001، ط2، ص73

36- صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، تر. صبحي حديدي، دار الحوار دمشق1983 ص13

37- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت1979 ص253

38-T.Todorov, 2.Poétique. 1968,Page43. Point No45,

39- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة1996 ص71

40- عبد الله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005 ص16

41- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص27

42- سميح شبيب، محمد علي الطاهر، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين-شرق برس نيقوسيا (قبرص)1990، ص250-251

43-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،النادي الأدبي الثقافي، جده(السعودية)1985، ص83 .

44- أ.ن. تشترين، الأفكار والأسلوب. ترجمة د.حياة شرارة، مجلة آفاق عربية، بغداد، د.ت. ص50

45-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق،عمان 1997، ص32

46-حركة التحرير الوطني الفلسطيني"فتح"، قضايا ومنعطفات النضال الوطني الفلسطيني خلال عام1995، يناير 1996، ص76

47-كامل السوافيري، الأدب العربي المعاصر في فلسطين، من سنة 1860-1960، دار المعارف بمصر، القاهرة1979، ص294

48- احمد الشقيري، دفاعا عن فلسطين والجزائر، تر. خيري حماد، منشورات المكتب التجاري، بيروت1962ص62

49-جان بول سارتر، نظرية الانفعال، دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.، ص78

50- محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس1992، ص70

51- النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه

"صناعة النص"، وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، مجلة فصول،28، المجلد الخامس، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م.

52- خليل احمد خليل، المعرفة الاجتماعية في أدب جبران، دار ابن خلدون، بيروت1981، ص33

53- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة 2002، ص34

54- معن خليل عمر، علم اجتماع المعرفة،دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان(الأردن)1993، ص104

55- نجاح العطار، حنا مينا، أدب الحرب، دار الآداب، بيروت1979 ط.2، ص55

56- رشاد عبد الله الشامي، الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب في الأدب الإسرائيلي، دار المستقبل العربي، القاهرة1988، ص11

57- مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند الشابي، ص68

58- لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1997، ص163

59- موسى ربابعه، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، جامعة مؤته(الأردن)، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990م، ص37.

60- س.دي لويس، الصورة الشعرية، تر. احمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد1982 ص168

61- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1985 ص21

62-مارك انجينو ضمن" أفاق التناصية، المفهوم والمنظور، تر محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 ص76

المصادر والمراجع

أولا: العربية

الاتجاهات الفنية في شعر الفلسطيني المعاصر، كامل السوافيري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة1973.

أدب الحرب، نجاح العطار، حنا مينا،دار الآداب، بيروت1979 .ط2،

أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962)، عبد المالك مرتاض، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر1954، الجزائر2003.

الأدب ومذاهبه، محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة1957/ ط3، الأدب العربي المعاصر في فلسطين، من سنة1860-1960، كامل السوافيري، دار المعارف بمصر، القاهرة1979.

الأسطورة والرمز، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1985.

الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع،دار غريب، القاهرة 2002.

أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيع السيد، مجلة إبداع، السنة الثانية، ع6، عام1984م.

الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق، عمان1997.

أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969م.

تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفار عطار، الشركة اللبنانية للموسوعات العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م.

تراكمات الغياب الفلسطيني في شعر محمود درويش، كامل الصاوي، ثلاثية الطيور الرياح التلاشي، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1992.

التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر2005.

التلقي والتأويل، محمد مفتاح، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب) 2001، ط2،

جدلية الشعر والثورة، نزيه أبو نضال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1979.

الخطيئة والتكفير،عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جده (السعودية)1985،

دراسات عن الشابي،، أبو القاسم محمد كرو، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984م.

دراسات في الآداب الأجنبية،عيسى الناعوري، دار المعارف بمصر، القاهرة1977.

دفاعا عن فلسطين والجزائر، احمد الشقيري، تر. خيري حماد، منشورات المكتب التجاري، بيروت 1962.

الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي الكبير"فترة الاستقلال"، عثمان حشلاف، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر2000.

زمن الشعر، ادونيس، دار العودة، بيروت1972.

الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، عبد الرحمن الكيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1975.

صورة الرحيل ورحيل الصورة، خالد الوغلاني، دراسة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس1998

الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعيد الجيار، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، طرابلس(ليبيا)، 1984م.
الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م.
ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار العودة، بيروت1979
ظواهر نحوية في الشعر الحر، محمد حماسة عبد اللطيف، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة الخانجي، القاهرة1990.
علم اجتماع المعرفة، معن خليل عمر، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)1993،
علم الأسلوب، صلاح فضل، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م.
الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب في الأدب الإسرائيلي، رشاد عبد الله الشامي، دار المستقبل العربي، القاهرة1988،
القاموس المحيط، الفيروز آبادي، دار صادر، بيروت.
قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة1996
قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1985
قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت1979.
قضايا ومُنعطفات النضال الوطني الفلسطيني خلال عام1995، حركة التحرير الوطني الفلسطيني "فتح"، يناير1996.
كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي وآخرون، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م.
كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر،تونس1992.
محمد علي الطاهر، سميح شبيب، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين-شرق برس نيقوسيا (قبرص)1990
المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة عدد232، الكويت1978.
المعرفة الاجتماعية في أدب جبران، خليل احمد خليل، دار ابن خلدون، بيروت1981.
مفهوم الشعر، جابر عصفور، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير القاهرة1983.
مقاربات سوسيولوجية في الثقافة والتنمية والمجتمع، البشير العربي، دار سحر للنشر، تونس1998.
مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي،إسماعيل شلبي، مكتبة غريب، القاهرة 1977.
ميتافيزيقا اللغة، لطفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1997.
ناظم حكمت وقضايا أدبية، حنا مينا "وآخرون"، وزارة الثقافة، دمشق1971.
نظرية التلقي، بشرى موسى صالح، أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد199
النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت1983.

ثانيا: المترجمة

الأسلوبية والأسلوب، كراهام هاف، ترجمة كاظم سعد الدين، مجلة آفاق عربية، ع1، بغداد، سنة 1985م.
دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، جان بول سارتر، نظرية الانفعال، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.،
الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، تر. محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنه، بيروت، 1961م.
الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليش، تر.سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة، بيروت 1963.
الصورة الشعرية، س. دي لويس، تر. احمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد1982.
آفاق التناصية، مارك انجينو ضمن "المفهوم والمنظور، تر محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1998.
الأفكار والأسلوب. أ. ن . تشترين، ترجمة د. حياة شرارة، مجلة آفاق عربية، بغداد، د.ت.
لذة النص، رولان بارت، تر. فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار طوبقال، الدار البيضاء(المغرب) 1988
منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، صموئيل هنري هوك، تر. صبحي حديدي، دار الحوار دمشق1983.

ثالثا :الدوريات

أ-بالعربية

التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربابعه مجلة مؤته للبحوث والدراسات، جامعة مؤته (الأردن)، المجلد الخامس، ع1990،1م.
التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، فايز القرعان، (مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،م1،ع6،6م
الشعب الثقافي، ملحق عن جريدة الشعب، ع8،21 نوفمبر1972.
النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه "صناعة النص"، وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، مجلة فصول، 28، المجلد الخامس، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م.

ب -باللغة الأجنبية

T. Todorov, 2.Poétique. Point No45, 1968.

الثورة النقدية الجديدة

أ. عبد القادر قدار

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف –

إن الخوض في إشكالية حاجة النقد الأدبي المعاصر إلى المعرفة اللغوية لأجل التأسيس لمنهج نقدي يضمن تقديم إجابات دقيقة وسليمة عن خصوصية النص الأدبي يقودنا إلى الحديث عن طبيعة النص الأدبي كشكل من أشكال الإنجاز اللغوي يقيمة نظامه الخاص كونه وجوداً لغويا يقوم على وظيفة جمالية احتكارها لغوي. وهذا أمر يؤكد حقيقة وأولوية الاهتمام بالنص بحثا عن هويته أو أدبيته التي هي قوام النص الأدبي–كما يرى قاسم المومني–، وهي مرامه، والتي ينبغي ألا نفهمها على أنها محض شكل لا يضمر شيئا وراءه، أو مجرد اهتمام بالشكل لا يتخطاه إلى أمر عداه، وإنما على أنها شكل وغرض أو نظام وفحوى**1**.

يفهم من ذلك أن النص له هويته المتمثلة في أدبيته أو إيحائيته، لأن الهدف الحق من النص الأدبي ليس في الخبر الذي يقدمه ولا في الرسالة التي ينقلها ولا في الفكرة التي يعالجها..إن الذي يأتي في صدارة مقومات طبيعة النص الإيحاء الذي يبعثه في متلقيه، والتركيز على الإيحاء لا يعني إلغاء ما في النص من معنى أو فكرة أو غرض. إن النص ينظر إليه على أنه نسيج لغوي أي ستار جاهز يخفي وراءه معنى، أي أنه علامة على وجود وراءه؛ والنص باعتباره نسيجاً، فإنه"يصنع ذاته ويحتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم"**2** فالنظر إلى النص–من هذه الزاوية–على أنه نسيج لغوي يعني أن قوام أدبيته وخصوصيته إنما الشكل مما يؤكد عدم أحقية ما يتضمنه من دلالات ومضامين بالتركيز والاهتمام، تقول يمنى العيد"النص الأدبي نص له هويته، كما أن لكل شيء هويته، وهو بذلك ليس نصا سياسيا أو سيكولوجيا أو اجتماعيا، وإن كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية، وهو إذ يحمل هذه الدلالات، يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة. ولكن ليس للنص حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات أو حين يحيلنا إلى مراجعه العدة، أن يسقط كأدبي فتغيب هويته في ما هو سواه الذي نعادله به"**3**.

إن الرؤية النقدية التي تدعو إلى تركيز الاهتمام على النص رؤية تستند إلى منطق جمالي مؤداه أن الشاعر المبدع حين يقول شعراً هدفه إحداث أثر انفعالي جمالي في نفس متلقيه، فهو لا يقول الشعر لغاية إبلا غية وإخبارية إيصاليه؛ وعليه، فإن أية قراءة نقدية تنظر في البعد الإخباري التواصلي للنص الشعري فلا تلتفت إلى قيم النص الجمالية المائزة، فإنها قراءة تظل قاصرة غير هادفة. إن الناقد الأدبي المعاصر" أصبح يركز اهتمامه على أدبية العمل الأدبي من جهة والوعي بالنص وبالكتابة من جهة أخرى، ولعل هذا هو السبب الذي جعل القواعد اللسانية والمفاهيم اللسانية والشكلية أساسا مباشراً لظهور مصطلح"النص"ومصطلح"نظرية النص"**4**.

إن النص الأدبي لا يخرج عن كونه نصاً لغوياً، ولكنه استخدام خاص للغة، وهو نوع من الاتصال ولكنه يختلف عن الاستعمال

العادي، و"اللغة هي، بالحرف الواحد، مادة الأديب. ويمكن القول إن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة"**5** والنص الأدبي في حقيقته تطبيق لبعض الخصائص اللغوية، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر، وهو يستخدم الإمكانات الإيقاعية للكلام مما يهمله القول العادي المألوف، إلا أن الأدب يصنفها وينظمها ويبني عليها استعمالاتها الفنية... فاللغة هي قمة الإبداع، وأي عمل من هذا القبيل يبدو استثماراً لإمكاناتها. وتبعاً لذلك فإن"أية دراسة موضوعية لنص من النصوص الأدبية ينبغي أن تأخذ في اعتبارها توضيح الشكل في المقام الأول، بمعنى أن تُعطي الأولوية لتفسير الأشكال اللغوية التي تحمل المعاني"**6**.

مما سبق يتضح أن النقد يَستحيل إلى نشاط من الوهم والخيال إذا لم يكن النص الأدبي مادته التي يستمد منها الناقد تجربته النقدية؛ وبالتالي، فإن النقد يصير نقداً بسبر أغوار النص من الداخل ويهتم بالنص قبل مؤلفه. وما أعطى هذه الرؤية النقدية دفعاً وحياةً واهتماماً التقدم الذي حظي به الحقل اللساني في العصر الحديث دراسة وتحليلا وتعليلاً، والذي تسرب إلى الحقل النقدي الأدبي الذي لم يكن عن معزل عن المناخ العام الذي تمثله ثورة المعرفة اللسانية بمصطلحاتها الجديدة، ورؤاهما المتعددة في الربط بين الثقافة النقدية الأدبية والثقافة اللسانية تخصصاً ومفهوماً ومنهجاً.

إن اللسانيين بفهمهم أن الأدب مادة لغوية يعتقدون أن صياغة منهج لدراسة الأدب وتحليل منتجاته ينبغي أن يستمد أصوله ومفاهيمه من علم اللغة، لا من غير هذا الحقل من قبيل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وغيرها. وهم يبررون ذلك بكون علم اللغة أنسب لطبيعة الأدب وبالتالي فهو يساعد على دراسة المنتج الأدبي ذاته فلا يتجاوزه إلى دراسة ما هو خارج عنه بخلاف الحقول المعرفية والعلمية الأخرى التي تنصرف عن مقاربة النص الأدبي ككيان لغوي أو تشكيل لغوي قائم بذاته فتربطه بما هو خارجه مزودة بأفكار قبلية تفرض عليه فرضاً قسرياً.

إن استفادة النقد الأدبي المعاصر من مناهج اللسانيات الحديثة هي التي أعطت المناهج النقدية المعاصرة"قوة الاستمرارية والحيوية والنشاط"**7** وذلك لأجل بناء صيغة علمية واضحة. إن تلاقح النقد الأدبي مع اللسانيات أصبح ضرورة من ضروراته لبعث تصورات نقدية جديدة قوامها الانطلاق من النصوص والأشكال واللغة لمعرفة وظائف المكونات النصية من خلال تحديد نظرية عامة لما يسمى بالوظيفة الشعرية. وبهذا أصبح النقد وصفاً لشبكة العلاقات التي تشد بنية النص بتجريب منهجية جديدة لتحليل النصوص الشعرية. إن الانقلاب الذي عرفته القواعد الأدبية حديثاً كان لابد أن تعقبه ثورة في النقد حتى يستطيع التعامل مع النصوص المبتكرة العصيبة على التفسير. ولو تأملنا الثورة النقدية التي عرفتها عقود القرن العشرين لوجدنا أنها مرتبطة بالرغبة أو الطموح في تفسير ما أنتجته الثورة الأدبية، مع الإشارة إلى أن "تاريخ النظرية الأدبية والنقد الأدبي في القرن العشرين من أكثر الحقول المعرفية إثارة، فقد حصل فيها تحولات وتقلبات عدة"**8**.

إذا، كان لابد للنقاد أن يستندوا إلى اللسانيات كخطوة نحو المنهجية وذلك بفعل الوعي بضرورة استبدال الأدوات النقدية التقليدية ابتعاداً عن الذاتية وإكساب النقد سمة الموضوعية والدقة والصرامة في

المعالجة والتحليل. ولقد وجدوا في تفتح اللسانيات على النقد ضالتهم المنشودة، وهو التطلع الذي لم يكتب لهم مع المناهج النقدية التقليدية التي استقت مفاهيمها من حقول علمية غير علم اللغة. وقد علل إبراهيم محمود خليل هذه الميزة لعلم اللغة في صلته بالنقد الأدبي بإقراره: "يختلف علم اللغة عن علمي النفس والاجتماع من حيث طبيعة الصلة بينهما وبين الأدب. فصلة علم النفس أو علم الاجتماع بالأدب صلة غير مباشرة أما صلة علم اللغة بالأدب فهي صلة مباشرة، لأن المادة المستخدمة في الأدب هي المفردات والجمل وما بينهما من علاقات نحوية وهذه هي اللغة، لذا، لا يتوقع من اللغويين في القديم أو الحديث إلا أن يهتموا بالأدب"**9**.

إن الدراسات اللغوية في الواقع كانت الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية بعد أن ظلت تلك العلمية تراوغ المتشيعين لعلمية الأدب والمنادين بها منذ ساد التجريب والفكر العلمي. كان ارتفاع نجم العلم وغلبة المذهب التجريبي قد وضعا النقد والدراسات الأدبية في مأزق حقيقي، بسبب التناقض الحقيقي في محاولات تطبيق المنهج التجريبي العلمي على حقيقة أدبية أو شاعرية، لا يمكن قياسها أو إثبات صحتها أو كذبها عن طريق الحواس أو إعمال العقل، إلى أن بزغ نجم الدراسات اللغوية، فوجد فيها نقاد الأدب "وسيلة توفيقية تقضي على ذلك التناقض وتحقق علمية الأدب في نفس الوقت"**10** نفهم من ذلك أن العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي كانت من أكثر المسائل التي حظيت بقدر واسع من النقاش ضمن النظرية الأدبية الحديثة، وهي تكاد تكون أكثر الفروع العديدة التي أسهمت في نمو النظرية الأدبية أهمية، على أن تأثير اللسانيات الحديثة في الدراسات الأدبية لم يقتصر على مسائل اللغة الأدبية وحدها، بل أخرج إلى الوجود نظريات في طبيعة الأدب وتنظيمه ككل.

قد كان صعود نجم اللسانيات في بداية القرن العشرين من أبرز أمارات طريق الحداثة العلمية والفكرية الغربية حيث تطورت العلاقة بين علوم اللغة والنقد الأدبي، بل إن اللسانيات –كما يذهب عبد العزيز حمودة– كانت من تجليات الحداثة عند البنيويين والتفكيكيين"والبوابة الرئيسة للمشاريع النقدية الحديثة، إلى الحد الذي لم يعد ممكناً فيه التعرض لمناقشة المبادئ الأساسية للمشاريع النقدية المعاصرة دون حضور قوي ودائم للدراسات اللغوية"**11**.

إن اللسانيات أساس مهم وضروري ودعامة قوية لمقاربة الأدب مقاربة علمية بالنظر إلى طابعه اللغوي من جهة والخصوصية العلمية التي تتميز بها اللسانيات عن بقية العلوم الإنسانية الأخرى. وهذه الخصوصية التي تميز علم اللغة في ذاته، وفي علاقته بالنقد الأدبي، هي التي تبرر الاحتفال الكبير الذي حظي به في ساحة النقد الأدبي المعاصر، وهي التي تبرر الدعوة إلى (علمية النقد الأدبي) من جهة، وتفتح آفاقاً واسعة لتأسيس علم الأدب من جهة ثانية. إن الإمساك العلمي بالظاهرة الأدبية وبتجلياتها النصية لابد أن يمر عبر علم اللغة الحديث الذي اكتسب–في مجاله الخاص– جدارته العلمية، وهو ما يؤهله لأن يضفي طابع العلم على الدراسة الأدبية**12**، وأن يسهم في بلورة الشعرية التي تهتم بالكشف عن قوانين الخطاب الأدبي. ولوجود علاقة قوية بين الأدب واللغة، وبين الشعرية واللسانيات، فإن تودوروف خص اللسانيات بأهمية كبيرة في أفكاره ومفاهيمه عن الشعرية كما الشأن بالنسبة للنظريات التي تعول في مجالاتها

على طبيعة الأدب من ناحية مادته اللغوية، والتي تأسست في ضوء المنطلق اللساني بهدف إنتاج معرفة علمية بالأدب.

إن هذا الالتجاء إلى علم اللغة والتوسل بقواعده وآلياته يمكن الناقد من الدخول إلى النص واكتشاف تشكيله، وذلك-في الحقيقة- مرده إلى إيمان الناقد القوي وإقراره بحتمية الاستكشاف اللساني في معاينة الحدث الإبداعي، ومرده كذلك إلى قناعته بأن الرؤية الشعرية ترتبط بفنية الشكل. والنقد الحديث قد خطا خطوات سريعة نحو الاتجاه الذي ينظر إلى العمل الأدبي من زاوية علاماته، وخصائصه الأدبية واللغوية، أو كيف يقول صاحب العمل ما يريد أن يوصله إلى القارئ. وهكذا، فإنه في العقود الأخيرة من النصف الثاني من القرن العشرين عرف النقد الأدبي طفرة نوعية في مضمار تحديد مفاهيمه ومناهجه وهو ينشد بلوغ شرعية العلم. وبالنظر إلى هذه الركائز التي يقدمها علم اللغة للنقد الأدبي فما أحوج الأخير إلى "التوسل باللسانيات، بصفتها أنموذجاً لدراسة الكلام وأنموذجاً للضبط وعاملاً من عوامل إكساب النقد مقومات التجدد والحداثة"**13**.

2- من التلاقح إلى التضافر:

شهد القرن العشرون تطورا ملحوظا في النظريات النقدية، وتحولا كبيرا في مناهج تناول النص الأدبي وقد كان لعلم اللسان دور مميز في التأسيس لهذه التحولات المنهجية. وعلم اللغة هو الدراسة العلمية المنظمة لعناصر اللغة، والمبادئ التي تحكم تنظيمها وتركيبها معا. والواقع أن علم اللغة اكتسب هذه الميزة بعد التحول الكبير الذي عرفه في القرن العشرين بتخلصه من دراساته ذات النظرة المقارنة والتاريخية إلى الدراسة ذات النظرة التزامنية بأن أصبح اللغويون يدرسون نظام لغة ما في وقت محدد...ثم تم تطبيق مفاهيم علم اللغة ومصطلحاته على تحليل الاستخدامات المختلفة للغة في النصوص الأدبية، وتجلى هذا في استلهام آليات التحليل اللغوي السوسيرية كأنموذج لتحليل أشكال وأساليب ترتيب البنيات الأدبية، ولعل من المصطلحات اللسانية التي اقترضتها أصحاب النظريات الأدبية والنظريات النقدية المعاصرة -وهي المصطلحات والمبادئ التي لا يهمنا في هذا المقام تفصيل الكلام حولها-نذكر:اللغة والكلام، الدال والمدلول، اللغة كنظام ونسق، الآنية والتعاقبية، القدرة والأداء..

كل ذلك يؤكد أن الصلة بين علم اللغة والنقد الأدبي صلة مؤكدة وحاضرة في التنظير النقدي والدراسات النقدية المعاصرين، وهو الحضور الذي اكتسب خاصيات نظرية وإجرائية جديدة دالة على التطور الذي حدث في علم اللسان أو الذي حصل في مجال النظريات الأدبية. والنقد الأدبي يرتبط باللسانيات ارتباطات تتعدد وجهات النظر، ولتحديد العلاقة بين هذين الحقلين لابد من ذكر الزاوية التي ينظر منها عالم اللغة إلى طبيعة العلاقة الرابطة بين مجال عمله ومجال النقد الأدبي وهي على الإطلاق مستويات الكلام التي تقوده إلى الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي من حيث هو خطاب تواصلي من جهة وفن قولي من جهة ثانية **14**، ولابد كذلك من ضبط الزاوية التي ينظر من خلالها الناقد إلى إشكالية العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي، فهي تخص أدوات التحليل النقدي أي تلك الآليات التي يتوسل إليها فاحص الأدب عند تحليله للنص. مثل هذا التصور دليل على الاهتمام بالمناهج اللغوية في دراسة الأدب، أو أهمية علم اللغة بالنسبة للنقد، ذلك أن علم

اللغة يمد النقد سندا نظريا أو معرفيا. من هنا، فإن الناقد الأدبي يقف مسائلا المعرفة اللسانية فيما قدمته من خبرات فنية تكشف عن المقومات اللغوية، خبايا الكلام، أسراره ومكوناته، إيمانا منه بأهمية خصوصية المعرفة اللغوية الناظمة لإجراءاتها التحليلية مما يضمن للناقد تقديم عمل نقدي علمي منظم ومؤسس، فكما يقول هنري ميشونيك "وكما أن المعرفة محكومة بنظام، فهي موجهة لحفظ النظام"**15**

إن ارتكاز الناقد الأدبي على المعرفة اللغوية التي يمده بها علم اللغة الحديث يؤكد أن الخطاب الأدبي-وفق هذه النظرة-يعتبر مادة معروضة على التشخيص الحيوي- ووفق مستندات علم اللغة-ومن كل جوانبها قابلة للوصف والمعاينة والتحليل الموضوعي الأمين. بناءً على ذلك، نستنتج أن القول بأثر اللسانيات في النقد الأدبي معناه القول بمواجهة عالم اللغة الأدب ومطالعة الناقد المعارف اللغوية، وهذا يعني أن الأدب قد اكتسب منزلة في المشروع الذي تأسست عليه اللسانيات. وبعبارة أخرى، نقول إن معالجة الأدب قد احتلت حيزا ضمن دائرة الاهتمام الكبرى لدى عالم اللغة، وبعد ذلك أمكننا القول إن النقد الأدبي قد أنجز نقلته المعرفية مقتفيا أثر الفكر اللغوي، وهي نقلة أو قفزة نوعية ما فتيء النقد الأدبي يستثمرها باعتبارها حركة لم يكن بوسعها أن تتغافل عن المرحلة التي آل إليها البحث اللساني. في غمرة ذلك، راجت فكرة داخل المسار النقدي مؤداها أن الناقد الجيد الذي يهتم بتحليل النص وكشف جمالياته هو لغوي جيد، وأنه لا وجود لنقد أدبي خارج حدود لغته، باعتبار أن النص الأدبي فن لغوي أو بناء لغوي؛ وبالتالي، فإنه لا وجود لنقد أدبي يتجاوز أبعاد لغته الفنية هذه. ولما كان علم اللغة هو المنهل الذي يمكن أن يمدنا بالقرائن أو الأدلة الموضوعية لمعظم الجدل والنقاش والبحث النقدي للأدب، فإن الناقد البارع هو بالضرورة لغوي بارع على حد قول دونالد فريمان D/Freeman: "إن الناقد الممتاز بالتأكيد لغوي ممتاز"**16**.

في ضوء ما سبق، يمكن القول إن المدخل اللغوي أو المنهج اللساني صار من أبرز مناهج النقد الجديدة لا يمكّن للناقد الاستغناء عنه بسبب أن النقد الجديد ظهر في أساسه للتعبير عن حاجة الأدب المعاصر إلى لغة نقدية ذات طابع علمي**17**، وكأنما هي-اللغة- مجرد تعبير عن حاجة النقد إلى نظرية علمية...إذا، فما على الناقد إلا استلهام النظرية اللسانية كضرورة معرفية يمليها إحساسه بالحاجة للموضوعية والعلمية في دراسة الظواهر النصية، وتحرير منظوره من سطوة الذاتية والتأملية، وبعد ذلك على النقاد احترام مطالب اللسانيات سيما إذا كان نشاطه النقدي مناقشة الجوانب اللغوية انطلاقا من التصور النقدي الجديد الذي ينظر إلى اللغة الأدبية كغاية في ذاتها، لا تحيل فاكص الأدب إلى معجمها الداخلي كنظام من العلامات تنتج الدلالة من خلال العلاقات القائمة في ما بينها، ذلك ما يوجب على ناقد الأدب أن يتزود بثقافة لسانية متجددة، بل إنه لامناص من القول إن كلا من اللساني والناقد الأدبي مطالبان-اليوم- بإحكام الصلة بينهما لفك مغاليق النص، وإنه لقد"أتى لعلوم اللسان والنقد، أن تجتمع وتتآزر على تحقيق المراد من دراسة النص الأدبي، وهو أخطر مظاهر التشكيل اللغوي وأبعدها أثراً"**18**، إذاً اللسانيات والأدب والنقد الأدبي هي حقول تستفيد من بعضها بعضاً وتثير-بالتالي- الطريق أمام بعضها في أشكال عديدة، فالتحليل اللساني-مثلا-يقدم

للأدب والنقد الأدبي إسهاماً يكمن في الدقة الموضوعية والكشف، وهما-مثلا-يقدمان للسانيات حقلا غنيا ومتنوعا من العينات والشرائح اللغوية المختلفة...وأن منطلق هذه الحقول لواحد هو اللغة. أما الآن وبعد أن عرفنا العلاقة الحميمية بين حقلي اللسانيات والنقد الأدبي أو تلك الرابطة التضافرية، لننتقل إلى معرفة الأثر اللساني في النقد الأدبي، معرفة ما قدمته اللسانيات الحديثة من ركائز لمنظري الأدب ودارسيه، ومعرفة الأثر المنهجي الذي استلهمه النقد الأدبي المعاصر من إنجاز دي سوسير اللغوي.

3- الممارسة النقدية الجديدة:

كان من نتائج تلاقح الفكر اللساني والفكر النقدي إكساب الأخير طابعاً علميا إلى جانب معرفة علمية بالأدب تخلصا من التأملات والانطباعات والأيديولوجيات التي وسمت فهمه وتقويمه خلال المرحلة النقدية التقليدية، كان هذا دافعاً نحو ضرورة تعصير النقد مما يَجدُ من مناهج تتبني قوانينها في ضوء المفاهيم اللسانية الحديثة. إن دي سوسير – بالنظر إلى ما استحدثه من جهاز مفاهيمي ورؤية منهجية-كان واعيا أنه بصدد التأسيس المنهجي لعلم جديد وقد رأى أنه ينبغي الأخذ بمتطلبات مشروعه الجديد في مقاربة الظاهرة اللغوية. قد كان لدي سوسير "فضل كبير في رفد الوعي النقدي بالعدة المفاهيمية والمنهجية على حد سواء"**19** دون أن يكون سوسير– يتصور أنه بصدد التأسيس لمنهج في قراءة الأدب سيكون له شأن كبير في تبديل آليات النقد الأدبي المعاصر، فمنهجه العلمي سرعان ما انتقل– بعد وفاة مؤسسه– إلى التشكل كمنظور نقديَ هيمن على الدرس النقدي لمدة طويلة فثمة الكثير من المناهج النقدية الجديدة التي اضطرت إلى الاقتراب منه والاقتراض منه. وتأثير سوسير في النقد الأدبي لم يأت من ممارسته النقدية بل من تقعيده النظري لعلم اللغة بضبطه لجهاز علمه المفاهيمي (اللغة والكلام، الدال والمدلول والدلالة)... وتحديده للرؤية المنهجية حيث ميز بين النظرة التعاقبية، وبين النظرة التزامنية التي تتناول اللغة بوصفها نسقا يدرس في لحظته دونما إحالة إلى خلفية زمنية ماضية. إذا، فالفكرة المحورية في المشروع اللساني السوسيري هي نسقية اللغة واستبعاد الإحالة المرجعية. وقد كان لهذه الفكرة انعكاس كبير على المنهجيات النقدية التي عدت مفاتيح للاقتراب من النص الأدبي الإبداعي كما يرى توفيق الزيدي:"اعتماداً على مفهوم الآنية، يجعل النقاد الغربيون ذوو التأثير اللساني النص مستقلا لا يحتاج في تحليله إلى عناصر خارجية-فهو بمثابة شبكة من العلاقات بين مختلف مستوياتها"**20** وقد تجلى انعكاس هذه الفكرة في إطار النقد الأدبي في تحول الرؤية النقدية من البحث عن أسباب انبثاق النص الأدبي إلى وجوب دراسته بكونه"أثراً" و"نسقاً"دراسة داخلية تنظر في مكوناته وعلاقاتها الوظيفية الناجمة عنها. وهذا التحول تحول جذري انتقل من تناول "السبب" و"الباعث" إلى تناول"البناء" ذلك أنه أصبح يتوجب على الناقد النظر إلى العمل الأدبي الشعري على أنه بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطاتها بالمجموع، فالبنية ببساطة بديل عن مفهوم سوسير في العلاقات. وفي ضوء هذه النظرة النقدية الجديدة للأدب نتبين أن تركيز العمل النقدي لم يعد يستهدف دلالة ومعنى النص الأدبي من خلال ربط هذا النص بخارجه والبحث في علاقته به، بل إن إنتاج دلالة النص

ومعناه أصبح يتحكم فيهما معطى النص اللغوي في علاقاته النسقية ووظيفية الداخلية، وهذا ما توصل إليه الطيب بوعزة باستنتاجه"وهذا ما سيجعل الدرس النقدي المتأثر بدي سوسير يدفع نحو ضرورة معاملة المعطى الأدبي كفضاء مغلق يمتلك استقلاله الذاتي عما هو خارجه، ويختزل بداخله كل الآليات المتفاعلة في إنتاج معناه. وبذلك يتم استبعاد كل إحالة سيكولوجية أوسوسيولوجية خارج النص؛ لأن عالم الدلالة حسب دي سوسير عالم يتسم بالاستقلالية والانتظام الداخلي والاكتفاء بالذات"**21** من ذلك يتضح أن النظرة إلى اللغة قد عرفت تحولاً جوهريا، تحول من النظرة التي تعتبر اللغة وعاءً أو أداة يمكن بفضلها تصوير أو تمثيل شيء في العالم الخارجي، إلى تحول وضع حداً للثنائية القائمة على الحضور المتزامن للداخل والخارج، كنظرة تعترف بوجود الداخل فقط على أساس أن اللغة ليست تمثيلا للمعنى الخارجي.

إن الخطاب الأدبي-في جوهره- ينبني على اللغة كونه لا يعدو سلسلة من الكلمات التي تنتظم داخل الجمل، والذي يميزه عن بقية الأنظمة اللغوية هو جانبه الفني أو"الأدبي"، ويتمحور اهتمام علم اللغة حول دراسة اللغة من ناحية بنائها الداخلي، أو الأنماط المكونة لها من نحوية وصوتية وصرفية ودلالية، وكيفية توصيلها للمعاني، فاللسانيات هي التحليل والتفكيك العلمي لأجزاء هذه الأداة المتشابكة العلائق والمتعددة الوظائف، أي هي اللغة، ومعرفة النظام الذي من خلاله يمكن للأداة أن تعمل على نحو صحيح وسليم. يدلنا ذلك على ارتكاز النقد على النظرية الشكلية المنبثقة عن اللسانيات التي استمدت منها مفهوم النظام والمستويات والعلاقات الرابطة بينها، و"الشكلانية أساسا هي تطبيق للألسنية في دراسة الأدب، ولأن الألسنية التي نحن بصدد ها من نوع شكلي، تعنى ببنى اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعليا، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل المحتوى الأدبي وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي"**22** ، فالشكلانية الروسية أول تجلي حقيقي للمنظور اللساني البنيوي السوسيري في مجال تحليل النصوص، قام مشروعها النقدي عل التأسيس لشعرية يقوم موضوعها -إجرائيا- على التمييز بين الأدبي واللاأدبي، بين اللغة الشعرية الفنية التأثيرية، وبين اللغة العادية النفعية الايصالية. إن هذه العلاقة بين الشكلانية واللسانيات ساعدت في الكشف عن القوانين المحايثة لكل أشكال الممارسات اللغوية؛ وعليه، فإن انجازات علم اللغة الحديث- وعلى رأسها أفكار دي سوسير-كانت حاسمة في تشكيل أهداف الشعرية وتحديد مجالها الوظيفي، على أن أهم ما اعتمدته الشعرية التمييز بين دراسة التعاقب الدياكرونية والدراسة الآنية، وفي هذا يرى الميلود عثماني "لولا اللسانيات لم يكن بإمكان البويطيقا المعاصرة أن تحدد، بشكل مضبوط، موضوعها ولا أن تستخلص مقولاتها وقوانينها"**23**.

إذا، كان لتقدم البحث اللغوي على يد دي سوسير أثره الكبير في تطوير مناهج نقدية تعنى ببنية النص ومعايير الصياغة، وكان لتفريقه بين اللغة والكلام أثره في تحليل النصوص من الداخل، وفي تركيز البحث في بنية العمل ذاته وتخفيف الانشغال بالعوامل الخارجية الفاعلة في النص عند الشروح وتحليل المضمون بما في ذلك مؤلف النص، وعل هذا من أبرز تجليات الاستلهام اللساني في الممارسة النقدية

المعاصرة حيث يعلن عبد السلام المسدي: "إن ثمرة هذا الاستلهام قد تمثلت في تحرير الفكر النقدي من سطوة المتكلم وهو ما مكنه من دخول مسرح الكلام، والذي نعنيه على وجه التدقيق هو انعتاق النقد من مرجعية "المتكلم بالأدب"إلى مرجعية الكلام الأدبي نفسه، وهو الإعلان عن تحول وجهة نظر من الناطق بالنص إلى النص ذاته، أو قل من ناسخ النص إلى نسيج النص"**24**. إن دي سوسير جعل المجموعة الكلامية الفعلية هي الحقيقة والحقيقة الوحيدة، ولذلك كان من البدهي-كما يذهب سوسير- أن يفوق النظر الوصفي من حيث الأهمية النظر التاريخي. والمعروف أن علم اللغة استحدث فروعاً مختلفة تخدم دراسة اللغة الأدبية، مثل علم الأسلوب أو علم اللغة الأسلوبي، وعلم اللغة النصي... وهي فروع استفادت من معطيات علم اللغة في تحليل اللغة الأدبية التي تمثل أعلى مستويات الاستخدام اللغوي، وهي جميعها تنظر إلى اللغة"على أنها غاية في ذاتها، أي دراستها لذاتها، باعتبار العمل الأدبي -أيا كانت صورته- خلقا لغويا، يستقل بمواصفات فنية وجمالية خاصة، تميزه عن اللغة المعيارية"**25**. إن هذه الفروع التي انبثقت عن علم اللغة اجتهدت كثيراً في تخليص التحليل اللغوي للأدب من آفة الانطباعية والسطحية والذوقية والتأملية وانتقلت في دراسته من النظرة السياقية المعيارية إلى النظرة الوصفية النسقية، فضلا عن أنها عملت على وضع قواعد تحكم طبيعته ناهيك عن تحديدها معاييره الخاصة في التحليل. تبعا لذلك، صار لزاما على منظر الأدب وناقده أن يجدّا في الإفادة من تلك الفروع التي تنتمي إلى حقل الدراسات اللغوية في مقام توسيع البحث اللغوي في خصائص اللغة الأدبية، وفي هذا دلالة واضحة على ضرورة تعميق الصلة بين علم اللغة والدراسات الأدبية وإثراء أحدهما بالآخر.

تأتي الأسلوبية كدليل جلي على ملامح تجليات التأثير اللساني في النقد الأدبي، وهي اتجاه جديد-يدل فيما يدل-أن النقد مهما يكن لا يمكن أن يتجاوز إطار علم اللغة. قدمت الأسلوبية جملة من القوانين والمبادئ تحدد بها دلالة الألفاظ، وتنوعها في سياقاتها المختلفة، كما تحدد المواضع التي يستقيم فيها النص أو ينحرف. لذا، فالأسلوبية دعامة نظرية هامة في النقد الأدبي، ومعرفة الناقد بها تزيد معرفته عمقا ونفوذاً إلى جوهر الأسلوب الأدبي. إن البحث الأسلوبي في دراسة الخطاب الأدبي إنما يستلهم البعد اللساني الذي يحدد الدوال ذات الشحنات الدلالية التي لا يمكن تعيينها إلا بها ولا يتعين بها غيرها باعتبار أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته المختلفة، وهذا مؤشر على أن الأسلوبية-كما يرى عبد السلام المسدي- قد تعالقت مع اللسانيات"من خلال انبثاق على أسلوب الخطاب اللغوي عامة ثم استقرت العلاقة على معيار أن الأسلوبية هي حقل الاستثمار الذي يتناول فيه النص الأدبي في ضوء ما تقرره اللسانيات من كشوف حول بنية الجهاز اللغوي عامة"**26**.

يطرح تاريخ النقد الأدبي الطويل إشكالية أساسية تتمثل في كيفية التعامل مع النص الأدبي، إذ إن هناك رؤية نقدية تكتفي بالتركيز على العلاقات الداخلية للنص مغفلة دلالته؛ ورؤية نقدية ثانية يركز أصحابها اهتماماتهم على العلاقات الخارجية للنص مغفلين – بالتالي– البنية الذاتية له.. وللتخلص من هذه الإشكالية -كما يرى شكري عزيز ماضي- قد حاول فريق من النقاد إرساء منهج نقدي

جديد يكون بديلا عن المناهج النقدية القديمة، وهؤلاء يسعون إلى اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة **27**. يحاول هؤلاء ويسعون إلى إقامة نظرية أدب جديدة من خلال الانتقال من علم اللغة العام إلى الأدب. لذا، فهم ينظرون إلى الظاهرة الأدبية على أنها ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى، إذ يعتبرون أن ماهية الأدب لغوية. ويمكن تسمية هذا النقد بالنقد اللغويّ مجسداً في البنيوية التي اشتقت من الفكر اللساني كلمة "بنية" عوضاً عن كلمة "النظام".

يذهب النقد البنيوي إلى أن العمل الأدبي له وجوده الخاص الأمر الذي يوجب على الناقد التركيز على الجوهر الداخلي للنص أي بنيته العميقة التي تجعل منه عملاً أدبيا. فهدف التحليل البنيوي هو التعرف على هذه البنية العميقة كخطوة تقوده إلى معرفة قوانين التعبير الأدبي –خصائص الأثر الأدبي– والأدب في اعتقاد النقاد البنيويين نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، ولذلك فهم يعرفون الأدب "بأنه كيان لغوي، جسد لغوي؛ مجموعة من الأفعال النحوية، مجموعة من الجمل النحوية، بل إن الكلام الأدبي ككل كلام واقع ألسني أي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة وقواعدها ونحوها ودلالتها"**28** يعني هذا أن البنيويين يتعاملون مع النص كتعاملهم مع الجملة التي هي قابلة –وفق المنظور اللساني– للوصف صوتيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا. فاستيحاء النموذج اللساني قد ولد هذه النظرة للأدب باعتبار ماهيته لغوية في المقام الأول، والبنيوية –في سعيها إلى التأسيس لنظرية أدب جديدة بالانتقال من علم اللغة إلى الأدب– هي في جوهرها محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وتحديداً تطبيق المنهج اللساني البنيوي السوسيري في دراسة اللغة، وقد تجلى ذلك في:

–إن تفريق دي سوسير بين اللغة والأقوال –اللغة كنظام واللغة كاستعمال– أدى بالبنيويين إلى التفريق بين الأدب والأعمال الأدبية، أي الأدب كنظام رمزي تحته نظم فرعية (الأنواع الأدبية).

–المنظور البنيوي لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب"وهو العلم الذي يريد أن يعطي البحث في الأدب استقلاليته. وغاية هذا العلم هي الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام ينطوي على مجموعة من النظم الفرعية المتمثلة في أجناسه وأشكاله المختلفة، وذلك عن طريق التحليل والوصف، وصولاً من ذلك إلى ما يكون به الأدب في ذاته أدبا، أي ما يسمى بأدبية الأدب"**29**، ومؤدى هذا أن علم الأدب يجزم بأن العمل الأدبي كيان مستقل قائم بذاته، لا علاقة له حتى بمبدعه الذي بمجرد أن يفرغ من عمله يصبح شأنه شأن الآخرين في علاقته به.

–إن فكرة النظام الذي يتحكم بعناصر النص مجتمعة، والذي يمكن الوصول إليه من خلال إظهار شبكة العلاقات العميقة بين المستويات الأسلوبية والنحوية والإيقاعية، هي مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساساً من أسس نظرية دي سوسير التي ترى أن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات، لأن"الخطاب الأدبي ينبني على اللغة فهو لا يعدو أن يكون سلسلة من الكلمات التي تنتظم داخل الجمل، أي أن القصة(أو القصيدة) ليست إلا جملة طويلة مركبة، والذي يميزها عن الكلام العادي هو كيفية تنظيم وحداتها

اللغوية، وهو أمر موكول إلى علم التركيب(...) الذي يهتم بدراسة الدوال في نطاق المحور السياقي الواردة فيه دراسة تعتمد إبراز الخصائص اللغوية لتلك الدوال"**30**، أي أنه يجب على الناقد البنيوي أن ينظر إلى النص الشعري على أنه بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطها بالمجموع، وذلك يساعد الناقد على استنباط القوانين الموجودة في المنظومة النسقية للنص.

مما سُبق نقول إن ثمة دعوة إلى إخضاع الفكر التأملي لتأثير علم خاص هو الأنموذج اللساني الذي يساعد الباحثين بصورة ملموسة على مستويات الفهم والقراءة والتأويل والتفسير، كما يساعد على تجديد مناهج النقد الأدبي وتحديث منهج مقاربة النصوص الأدبية.. وإلى جانب مناهج الأسلوبية والبنيوية، ثم التأسيس كذلك للنظرية السيميائية التي أصبحت أنموذجا علميا في السبعينات والثمانينات. والسيميائية –كبقية المناهج النقدية المعاصرة– تأثرت بالمد اللساني مما أوجب على الناقد التزود بأفكار اللسانيات، فكما يرى بشير تاوريريت "أصبحت المهارة النقدية في تحليل النصوص الأدبية تقاس بمدى درجة التزلج على تلك الشطآن اللسانية الهادفة إلى تحرير النص من أوزار القيود المعجمية الجائرة، ما دام المنهج النقدي في اكتساحه وزحفه لعالم النص الأدبي يسعى دوماً إلى إبراز مجموع القيم الجمالية التي تزخر بها ولادة النص"**31** إذاً، نشأت السميائيات في ضوء المنظور اللساني مما عزز منطقها أو منطلقها الفكري تعزيزاً لسانيا في أفق إنتاج معرفة جمالية بإسقاط أفكارها ومفاهيمها حول النص الأدبي الذي هو موضوعها ومجال بحثها ولعل من المقدمات النظرية التي استلهمها الدرس السيميائي مقومات الجهاز المفاهيمي اللساني من أمثلة: الدال والمدلول، اللغة والكلام، الحضور والغياب، الاختيار والتأليف، والمحايثة... وكان من نتائج ذلك تركيز النقد السيميائي على القطب الداخلي للنص، والعلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر... وبناءً على ذلك، أصبح يعرف الأدب بأنه"بنية من الإشارات اللفظية وأن النقد تعليق لغوي على العمل الأدبي باعتبار النص الأدبي بنية من الإشارات اللفظية"**32** في ضوء هذا التصور، يؤول النقد إلى نقد جمالي مؤسس على جملة من المبادئ الأسلوبية والألسنية والبلاغية يوظفها توظيفا متسقا ومنظما فيقدم لنا إجابات علمية موضوعية –بعيداً عن التأملية– عن قيم النص الجمالية مما يساعد على الكشف عن طبيعته وخصوصيته النابعة من داخله. يدلنا هذا على أن المد اللساني باعتباره الرسالة اللغوية منظومة من العلامات اللغوية أدى إلى تركيز النقد على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكامن الجمالية للرسالة النصية، ينضاف إلى ذلك وصف النظام اللغوي وصفا آنيا تركيزاً على العلاقة بين العلامات داخل النسيج النصي. وفي ضوء التصور النقدي السيميائي، ينظر إلى النص على أنه إشارات يبدعها المرسل إلى الذات ثم إلى المتلقي لتجسيد رسالة أو خطاب يحمل رؤية، فهذه الإشارات تنتظم في النص وتتقاطع وتتداخل وتتمازج ويكمل بعضها بعضا لتشكيل نص إبداعي ينتقل من مبدع في الكتابة والصياغة إلى مبدع في القراءة والتحليل. إن النص مجموعة من الإشارات اللغوية تحيل إلى مجموعة من الأفكار والمعاني التي يحويها النص، من هنا كان رأي دي مان"في تحديد مفهوم"علم الإشارة" أو السيميائية بقوله:"السيميائية علم

أو دراسة الإشارات كمعرفات (دوال) فهي لا تسأل عما تعنيه المفردات وإنما كيف تعني ذلك..."**33** معنى ذلك أن السيميائية علم يدرس بنية الإشارة وعلائقها بوصفها إشارة سابحة في فضاء دلالي مكثف وملغم بالإيحاءات، فهي دراسة شكلانية للمضمون كون الناقد السيميائي ينطلق من الشكل (الدوال) مسائلاً المضامين أو المدلولات مساءلة تقوم باستمرار على البحث فيما تخفيه الدوال من إيحاءات، البحث في طريقة بناء المدلولات، وعلائقها مع بعضها البعض: فالناقد السيميائي لا تهمه المعاني التي يتضمنها التشكيل اللغوي للخطاب الأدبي بقدر ما تهمه الكيفية التي قيل بها المضمون، العلاقات المؤلفة للشكل ووظيفة وحدات الملفوظات. وبالنظر إلى هذه المهمة المنوطة بالنقد السيميائي يؤكد محمد الدغمومي:"إن النقد الأدبي، في علاقته بعلم اللسانيات، مال إلى جهة السميائيات بصفتها بحثاً عن منطق اشتغال العلامات وكيفيات قيامها بفعل أداء المعنى وقدرتها على الارتباط في "شكل" يظهر وحدة كلية لها صلة بوحدات أخرى"**34**.

على الرغم ما تم تأكيده من رابطة تضافرية جد حميمية بين علم اللغة والنقد الأدبي وما نجم عن ذلك من انعكاسات على الأدب ونقده، إلا أن هذه الاستفادة والاشتراك لم يخلوا من مشكلات وعقبات مستعصية مازالت تؤرق النقاد وعلماء اللغة على السواء. إن هناك عقبات تواجه النقد الأدبي -تنظيراً وممارسة- عليه أن يتجاوزها، وأهم هذه العقباتَ آت من عدم قدرة اللسانيات ونماذجها المختلفة على احتواء خصوصية النص الأدبي، واللغة الأدبية تحديداً، بالنظر إلى حدود اللسانيات وآفاقها. وقد أصبحت هذه العقبات بدرجة موانع تحول بين كثير من النماذج اللسانية والنقد الأدبي، وسبب ذلك أن لغة الأدب"مجاوزة أو لغة مفارقة للغة العادية الطبيعية وإن بقيت ضمن اللغة الطبيعية"**35** مما يفرض على الناقد تجريب إمكانات منتقاة ومعدلة كي تكون ملائمة لطبيعة النص الأدبي، كما أنه على العالم اللغوي أن يفكر جدياً في معرفة الإجابات التي تثيرها فينا أدبية اللغة أو اللغة الأدبية، وما يجعل من عمل ما عملاً أدبي الطابع. وما يؤرق علماء اللغة ونقاد الأدب أكثر تعارض المقاربة اللغوية للأدب وتنوعها من شكلانية وبنيوية وتفكيكية وأسلوبية وسيميولوجية وغيرها، فكل مقاربة منها اختلفت من اتجاه إلى آخر بل من ناقد إلى آخر. وأساس هذا الاختلاف في الرؤى ناجم عن تميز النص الأدبي عن النص اللغوي، فمثلاً عن العقبات التي تواجه النقد البنيوي في علاقته بعلم اللغة، يقول شكري عزيز ماضي: "هناك إشكالية للنقد البنيوي تتبدى في تطبيق معايير ظاهرة أخرى لها خصائصها وأصولها وقوانينها على الظاهرة الأدبية التي تتميز بخصائص وقوانين مغايرة، وينتج عن هذا التطبيق اعتبار الأدب كياناً لغوياً كما ينتج عنه إلغاء الاستقلالية النسبية للأدب"**36**، فالخطاب الأدبي ممارسة لغوية محض وطابعه شكل صرف، ولكونه ممارسة لغوية متميزة، فإنه بحاجة إلى أن يدرس بمفاهيم خاصة متميزة عن المفاهيم التي يدرس بها النص اللغوي. وهو ما يلزم النظر إلى أن العلامة في النص الأدبي -دالاً ومدلولاً- مكمن الأدبية أي بوصفها مكوناً جوهريا للأدبية، مما يعني أن النصوص الأدبية- وحدها- ما يجسد أدبية النص الأدبي وقوانينه.

إذاً، هكذا، استحال النقد الأدبي المتأثر باللسانيات إلى نقد لغوي أو تحليل لغوي لبناء النص الأدبي، واعتبر- حقاً- مخرجاً مقبولاً يحقق مطلب النقد الأدبي بأن جعل

النص منطلقاً أو أساسا لأي تحليل أو دراسة، وكان فعلاً آلية إجرائية تستبين مكامن أدبية النص الأدبي وتستجلي خصوصيته فتميزه عن أي نمط آخر من أنماط النشاط اللغوي. وهذا النقد أو التحليل الذي يركز على النص كبنية لغوية مستقلة ناجزة ومنتهية ويعنى بلغة النص الأدبي مهملاً المؤثرات الخارجية، قد حدا ببعض النقاد إلى اعتبار هذا المنعطف في المسار النقدي "بأنه" ظاهرة خطيرة تهدد النقد الأدبي، وتحيل النص إلى مجرد بناء لغوي، كما أنها تنطوي على تناقض غير يسير إذ ليست باستطاعة الناقد أن يحيط بعلوم اللغة، ولا باستطاعة اللغوي أن يتذوق الشعر" **37**.

وجماع القول، وتأسيساً على ما سبق وبناءً عليه، نخلص إلى أنه بتلاقح الفكرين اللغوي واللساني قد حدثت الانعطافة الكبرى في الدراسات الأدبية انبثقت عليها الثورة النقدية الجديدة التي كانت نوعاً من القطيعة المعرفية مع كثير من التصورات والمعتقدات النقدية التقليدية، وكان أساس هذه الثورة النظرة التزامنية للنص الأدبي مما أدى إلى إقامة دعائم منهج جديد وثوري خلص الممارسة النقدية من الرؤية السياقية المعيارية فحلت محلها الرؤية النسقية الوصفية للظاهرة الأدبية قيد التحليل والدراسة. وكان من نتائج ذلك دراسة الآثار الأدبية في حالة محددة ثابتة وساكنة بعيداً عن المؤثرات والتحولات والتعاقب، الانتقال من التعويل على المؤثرات والحوافز التي عملت على إنتاج النص إلى اعتبار النص بنية نصية خالصة، فالنص هو الذي يصنع النص ويولده؛ وبالتالي، فإن العناصر التي تدخل في بنية النص هي عناصر نصية أو وقائع نصية خالصة من خلال العلاقات النسقية الجديدة التي كونت هذه البنية، "فقد ساعد إلحاح سوسير على العلاقة الاعتباطية بين الدوال والمرجع، الكلمة والشيء، على فصل النص عما يحيط به وجعل منه موضوعاً مستقلا بذاته"**38** وبإقرار اللسانيات قصور القراءات السياقية التي تدرس النص الأدبي مستعينة بالعلوم الإنسانية الأخرى، فإنها دعت إلى تحليل النص الأدبي من الداخل من خلال لغته رافضة أية دراسة تستعين بما هو خارج النص، لأن مرجعيات النص هي في لغته باعتباره نظاماً قائماً بذاته يستغني عن الأنظمة الأخرى، وهذا معناه أن أي تنظير للأدب ينبغي أن ينبني على أهم مكونات للأدب، وهي اللغة، وألا يعتمد على منجزات العلوم الأخرى...إذاً، وأمام التمادي في إسقاط عوامل خارجية على الأدب، ظهرت مناهج أخرى حاولت إعادة الاعتبار لمكانة الظاهرة الأدبية بفضل تعامل خاص مع الأدب أساسه النص، وكان ذلك بحكم أثر اللسانيات بوصفها الدراسة العلمية للغة.

قائمة المصادر والمراجع:

01- ينظر، قاسم المومني، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص24،25.

02- رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988ن ص62.

03- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص57.

04- سمير حجازي، النقد الأدبي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص121.

05- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص179.

06- علي عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأسلوب وتحليل الخطاب، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص12.

07- مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1989، ص122.
08- مجلة فصول، المجلد4، العدد1، أكتوبر، ديسمبر، 1983، من مقال "العلم والنص والناقد" إدوارد سعيد، عرض فريال جبوري غزول، ص187.
09- إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ن ط1، 2003، ص73.
10-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل، 1998، ص108.
11-المرجع نفسه، ص107.
12- ينظر: عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، ط1، 2007، ص89.
13-محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999، ص 200.
14-ينظر، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997، من مقال "اللسانيات وابيستيمية النقد" عبد السلام المسدي، ص10،11.
15- هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة، عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط،2، 2003، ص07.
16-نقلا عن، محمد خير الحلواني، النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مجلة" المعرفة" دمشق، ع22، السنة20، جوان1981، ص37.
17- ينظر، سمير حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص18.
18- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2002، ص18.
19- الطيب بوعزة، مقاربات ورؤى في الفن، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2007، ص45.
20- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس1984، ص139.
21- الطيب بوعزة، مرجع سابق، ص49.
22- تيري إنغيلتون، نظرية الأدب، ترجمة، ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2006، ص11.
23- عثماني الميلود، الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، شركة النشر والتوزيع ، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 6.
24- عبد السلام المسدي، اللسانيات وإبيستيمية النقد، مرجع سابق، ص19.
25- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2، 2007، ص09.
26-نقلا عن مجلة "المبرز" عدد خاص بالملتقى الوطني حول دور اللسانيات في العلوم الإنسانية "بوزريعة، 5-6 فيفري 2002، من مقال، "اللسانيات وأثرها في نشأة البنيوية والأسلوبية" جمال حضري، ص192.
27- ينظر، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997، ص29.
28- المرجع نفسه، ص 29.
29- مجلة فصول، ع 68، شتاء-ربيع 2006 من مقال "مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية" عز الدين إسماعيل، ص23.
30- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص73.
31- بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008، ص133.
32- أحمد حماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2004، ص50.
33- نقلا عن أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب، (محمود درويش) دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية - إربد، (الأردن)، دار الكندي للنشر والتوزيع- إربد (الأردن). ط:1، 1995. ص15،16.
34- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص214.
35 -المرجع نفسه، ص 212.
36- شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص34.
37- محمد خير الحلواني، النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مرجع سابق، ص37.
38- تيري إنغلتون، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص163.

الحوارية في روايات أحلام مستغانمي

د.لبوخ بوجملين
– جامعة ورقلة –

هدف هذه المداخلة هو البحث في عالم أحلام مستغانمي الروائي من خلال التنقيب واستقصاء المكونات التأسيسية لهذا الخطاب، للوقوف على الفسيفساء النصية المشكّلة للواجهة الإبداعية المستغانمية، وكيفية التفاعل الحاصل بين مختلف الروافد المتنوعة التي تضفي على الأثر الأدبي صبغة انفتاحية تضعه على شرفة المقروئية العابرة للحدود.

كل نص يدخل في علاقة مع نصوص أو خطابات أخرى، وهذا ما يسمّيه باختين بظاهرة الحوارية «*Dialogisme*»، فهذه الحوارية المؤسِّسة لكل الخطابات لها أهميتها في الكتابة الروائية. ويذهب "**باختين**" إلى أن للنص الروائي ميزة «التفرّد بتفجير الخطاب الموحّد، ليس فقط من أن الكاتب لا يتكلم "باسمه الخاص"، لكنه يقوم بتوزيع مختلف الخطابات»[1]، وبالتالي فإن «الملفوظ الروائي في غاية التعدد»، وبذلك ينشأ لدينا نمطان من تعدد الأصوات، الأول نسميه «تعدد الأصوات العمودي»، وهي أن وراء كل خطاب مكتوب يختفي قول سابق، والآخر نسميه «تعدد الأصوات الأفقي»، والمتمثّل في مختلف أصوات النص التي تقوم بعرض الملفوظ الروائي والتي يمكن للرؤى الإيديولوجية أن تتوزع بينها، وهو التمييز الذي نجده عند باختين والذي يفسّر كونَ الشعر ذا طبيعة مونولوجيه والرواية ذات طبيعة حوارية، وعليه فكل نص أدبي يُعد نصا متعدد الأصوات.

لقد أدخلت «جوليا كريستيفا ***Julia Kristéva***» في كتابها المعنون بـ «السيميائية ***Sèméiôtikè***»، مفاهيم باختين إلى فرنسا وأسّست مصطلح «التناص»، وبذلك انقسم مصطلح «تعدد الأصوات العمودي» إلى مفهومين: (تعدد الأصوات) أو ما يسمى أيضا (تبادل الخطابات ***interdiscours***) من جهة، والتناص من جهة أخرى، وكلا المصطلحين له مجاله البحثي المتخصص. أما في حقل اللسانيات فإن الفضل يعود إلى «ديكرو **Ducrot**» في تطوير مفهوم (تعدد الأصوات) في التمييز بين المتلفظ والمتكلم. وإلى «**ريفاتير، ودالنباخ، وجينت**» يعود تطوير مفهوم **التناص**، من حينها أصبح مصطلحا شائع الاستعمال من قبل الكثير من النقاد[2].

وفي إطار «نظرية التلقي»، سلّط «**ديفايس Dufays**» الضوء على أهمية القارئ في الوقوف على الحوارية التي ترتبط بفعل القراءة وبحوار الفعاليات المنخرطة بشكل عميق، على الرغم من أن الظاهرتين قد درستا في حقلين متمايزين، كما يبين ذلك منغينيو من: «أنِ آفاق التداولية تسمح بالتركيز على موضوعين أخريين: فعل القراءة والتناص»[3]

لقد تم عرض الظاهرتين منفصلتين عن بعضهما، والحال أن التناص (استحضار النصوص الأدبية)، وتداخل الخطابات (استحضار الكلام الذي يكون عادة قوالب أوكليشيهات)، تفترضان، باستخدامهما في نص روائي ما، معرفة بخطابات أخرى

(شفوية أو أدبية)، تشهد على حضور مؤلف منخرط، وترشّح، لفك تلافيفهما، قارئا يمتلك تجربة معرفية وموسوعية مشابهة لمعرفة الكاتب وموسوعيته، ومن هذا المنطلق، يقوم النص، ببرمجة هذا القارئ، وشاهدا على مثل هذا المؤلف، وتتم دراسة التناص وتداخل الخطابات في إطار الحوار مؤلف/ قارئ منخرطين.

وسنحاول أن ندرس التواصل بيّن النص المستغانمي والنصوص الأدبية الأخرى وفق شبكة التحليل المقترحة من طرف جينت في كتابه "أطراس ***palimpsestes*** التي نضيف إليها مبدأ «التناص الداخلي ***Intratextualité***» والمسمى أيضا ***Intertextualité interne***، الذي طوّره الأسلوبيون وعلى رأسهم **ميشال ريفاتير**.

1.1.المتعاليات النصية:

يميز جيرار جينت بين خمسة مستويات كبرى للتناص ويشملها مصطلح «***transtextualité*** المتعاليات النصية»

وهي: «***L'intertextualité*** التناص»،

و«***Paratextualité*** المناص»،

و«***Métatextualité*** الميتانصية»،

و«***Hypertextualité*** النص اللاحق»،

و«***Architextualité*** معمارية النص»[4]،

وهو التصنيف الذي يُبرز التناص الأدبي بشكل كامل، حتى وإن بدا، تعويض مصطلح التناص بمصطلح المتعاليات النصية، أنه سيحدث بعض اللبس على مستوى الخطاب، فإننا سنستعمله مع الإشارة إلى أن ظاهرة المتعاليات النصية هذه يمكن أن تُطبق على أعمال نفس المؤلف وتشكّل ما يسمى بتداخل النصوص، كما نستعمل مصطلح «النص السابق ***Hypotexte***» لتحديد، ليس فقط كما عند جينت، زمن النص اللاحق وإنما أيضا النص المرجعي في إطار العلاقة المتناهية للتناص.

1.2. معمارية النص:

إنها كما يحددها جيرار جينت: «مجموع التصنيفات العامة، أو المتعالية –أنماط الخطاب، أشكال التلفظ، أجناس أدبية،– التي يرتبط بها كل نص بمفرده»، ويضيف: «إنها علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا»، كما يشير إلى أن «الإدراك الشامل،[...]، يوجّه، ويحدّد إلى أبعد مدى "أفق انتظار" القارئ، وبالتالي استقبال العمل الأدبي»[5].

وحسب معادلة ديفايس الجامعة فإن "معمارية النص"، تُحيل إلى «الشمولية و/أو إلى صلة النص بكل ما هو موجود من نظم أدبية متّفق عليها»[6].

من هذا المنطلق فإن لمعمارية النص أهمية قصوى في الخطاب الروائي لدى أحلام مستغانمي، بما أن الكاتبة تخرق الحدود المتعارف عليها في الكتابة الروائية، أحيانا، وذلك بما تحمله كتاباتها من تمازج وتشابك بين السيرة الذاتية، وهي: «نص حكائي يستعيد الماضي نثريا، ويرويه أو يلقيه شخص حقيقي عن حياته الخاصة..[7]، والرواية، التي تتبنى على الميثاق الروائي، وهي فعل كتابة يقوم على مجموعة من العلاقات، من بينها علاقة الرواية بمتلقيها «فالرواية سرد قبل كل شيء يتموضع فيه الروائي بين القارئ والواقع»[8] فيحدث بينهما اتفاق صامت يجعل الروائي يتظاهر بتأكده مما يرويه والقارئ ينسى بأن ذلك مجرد خيال وبذلك يتبادلان الوهم[9]، والشعر، والمسرح، والسيناريو.

إن ما يميز النص المستغانمي هو هذا التداخل الواضح بين الكتابة الروائية (السرد)، والكتابة الشعرية التي تأخذ مكانها بقوة في البنية الكلية للنصوص، الشيء الذي يجعل القارئ يتهادى بين منجزات السرد الروائي، وشفافية القصيدة الشعرية. إن الأمر ليختلط على القارئ منذ الأسطر الأولى عندما يصطدم بهذا الانزياح المَهول بين ما هو سرد روائي، وما هو شعري:

أحاول أن أحتفي بلحاف الكلمات، يطمئنني:

– لا تحتمي بشيء. أنا أنظر إليك في عتمة الخبر، وحده قنديل الشّهوة يضيء جسدك الآن. لقد عاش حبنا دائما في عتمة الحواس.

أودّ أن أسأله:

–لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟

ولكن زوبعة بحْرية ذهبت بأسئلتي. وبعثرتني رغوة..على سرير الشهوة.

كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه. يضع أعلام رجولته، على كل مكان يمرّ به[10].

إن قراءة هذا المقطع من الحوار، مع بعض التعديلات الطفيفة، يحمل القارئ من عالم النثر إلى عالم الشعر، ليجد نفسه منساقا إلى كون تختلط فيه الرؤيا الواقعية بالرؤيا الشعرية، إنه الفن ولا شيء غيره، يتجلى من خلال هذا المقطع الشعري/ الروائي:

حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى
لك متسع لأكثر من بداية
وقصيرة كل النهايات
إنني أنتهي الآن فيك..
فمن يعطي للعمر عمرا
يصلح لأكثر من بداية؟
كان لصوته مذاق متأخر للبكاء.
كدت أسأله "أيحدث للبحر أن يبكي؟".
ولكنه اختفى.
تنتهي العاصفة.
يتركني البحر جثة حب على شاطئ الذهول. يلقي على جسدي نظرة خاطفة.
قبلة.. قبلتان
موجة.. موجتان
وينسحب البحر سرا..مع الدمعة القادمة[11]

ولا يقتصر التداخل بين الشعري والسردي على "فوضى الحواس" فقط، بل نجده، كذلك، في رواية عابر سرير:

–يا سيد السواد.. لماذا أنت ملفوفا بكل هذا البياض؟

–لأن الأبيض خدعة الألوان. يوم طلبوا من ماري أنطوانيت وهم يقودونها إلى المقصلة، أن تغير فستانها الأسود..خلعته وارتدت ثوبها الأكثر بياضا.

– لماذا أنت على عجل؟

– أمشي في بلاد ونعلي يتحسس تراب وطن آخر.

– ولماذا حزين أنت؟

– نادم لأني ارتكبت كل تلك البطولات في حق نفسي

– ماذا نستطيع من أجلك نحن لوحاتك المعلقة على جدار اليتم؟

– متعب! أسندوني إلى أعمدة الكذب.. حتى أتوهم الموت واقفا![12]

1.3. التناص:

وهو حسب جينت، يتلبس أشكالا ثلاثة (الاستشهاد، الانتحال، والتضمين)، ويعرّفه كالآتي: «الحضور اللغوي، سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا، لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدّم ومحدّد في آن واحد بين هلالين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف»[13] موجود في نصوص مستغانمي بشكل ملفت،

وبخاصة الاستشهاد بنصوص كتاب آخرين، كما هو الأمر، بالنسبة لروايات مالك حداد، وهو ما تشير إليه الكاتبة صراحة في الصفحة**30** من رواية ذاكرة الجسد (***الجمل المكتوبة بخط مميّز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي مالك حداد "سأهبك غزالة" و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب**)،

«إن الابتسامات فواصل ونقاط انقطاع.. وقليل من الناس أولئك الذين ما زالوا يتقنون وضع الفواصل والنقط في كلامهم»[14]

«إذا صادف الإنسان شيء جميل مفرط في الجمال.. رغب في البكاء..»[15]

وقد تكرر هذا النوع من الاستشهاد في الكثير من صفحات رواية "ذاكرة الجسد"، فبالإضافة إلى دوره الأدبي وفق السياقات التي ورد فيها، فإنه يعتبر نوعا من التكريم للكاتب مالك حداد، وذلك بجعله حاضرا بين ثنايا النص، استكمالا للإهداء[16]، هذا بالإضافة إلى اختيار اسم البطل "خالد بن طوبال" وهو بطل رواية (رصيف الأزهار لم يعد يجيب؟) لمالك حداد، كما تشير رواية "عابر سرير" في الصفحة**149:**

– أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد "رصيف الأزهار لم يعد يجيب؟" قلت معتذرا:

– في الواقع، قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد ونسيت أحداثها.[17]

وهنا يبرز لنا التناص في أقصى درجاته، وبخاصة عندما يبدأ خالد في استذكار سبب انتحار "خالد بن طوبال" في رواية مالك حداد.

ويتنوع التناص في ذاكرة الجسد إلى درجة كبيرة، يصعب معها حصر كل مظاهره في هذه العجالة، فمن التضمينات لأقوال الأدباء والرسامين والفلاسفة، إلى استحضار النص الديني، إلى النص الشفوي (الشعبي)، إلى الوثيقة التاريخية، وكذا التمثيل بالنصوص الساخرة... وكله تناص يأخذ شكلا ميتانصيا لفعل القراءة يخدم غرض النص الروائي، بواسطة التذكر، ويستحوذ على اهتمام القارئ.

فمن بين أشكال التناص التي تسترعي الانتباه في الرواية، التناص الأدبي الذي يعكس طبيعة السرد، والعلاقة الحوارية بين الرسام "خالد" و"حياة":

– تذكرت جملة قرأتها يوما في كتاب عن الرسم لأحد النقاد تقول: "إن الرسام لا يقدّم لنا من خلال لوحته صورة شخصية عن نفسه. إنه يقدم لنا فقط مشروعا عن نفسه ويكشف لنا الخطوط العريضة لملامحه القادمة"

وكنتِ أنتِ مشروعي القادم[18].

– كل الذي كنت أدريه، أنك كنتِ لي، وأنني كنت أريد أن أصرخ لحظتها كما في إحدى صرخات "غوته" على لسان فاوست "قف أيّها الزمن...ما أجملك!"[19].

– أكنتِ أحلم؟. كيف نسيت تلك المقولة الرائعة لأندريه جيد "لا تُهيّء أفراحك!" كيف نسيت نصيحة كهذه؟[20].

– منذ قرنين كتب "فيكتور هوغو" لحبيبته جوليات دروي يقول: "كم هو الحب عقيم، إنه لا يكفّ عن تكرار كلمة واحدة "أحبك" وكم هو خصب لا ينضب: هناك طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها"[21].

فكما هو ملاحظ، فإن هذه النصوص وغيرها تحمل رسالة واحدة إلى القارئ، وهي التعبير عن علاقة الحب التي تستحوذ على النص بأكمله، ولا تخرج عن إعطاء أكبر معلومات روائية تزيد من ترسيخ علاقة الحب هذه.

وهو الأمر نفسه مع أنواع الاستشهاد والتضمينات الأخرى، ما عدا التوثيق التاريخي الذي يرمي إلى وضع القارئ في سياق الأحداث المحيطة بالشخصيات، ويحيل على مرجعية واقعية، على طريقة السرد التاريخي الذي يقدّم المعلومة، والمصحوب بتعليقات الكاتبة التي تعمّدت أن تكون رواياتها تعبيرا عن الواقع الجزائري في مرحلة تاريخية مملوءة بالوجع والألم والأحداث المأساوية، فاختيار مادة الحكي من التاريخ أو الواقع مع وضعهما في الزمن المحدد ومن خلال التشخيص القائم على تعرية الذات والوعي الجماعي، موقف نقدي من المادة الحكائية المضببة، والقائمة على الإثارة الخارجية لعواطف القارئ[22]:

أفهم أن بوضياف قرّر إنشاء المجلس الوطني الاستشاري، وهو تجمّع يضم عددا كبيرا من شرائح المجتمع الجزائري، معظمهم من المثقفين والسياسيين الجزائريين المعروفين بنزاهتهم، وغيرتهم الوطنية، وغير المحسوبين على أيّ نظام سابق، كي يساعدوه في إخراج الجزائر من مأزقها السياسي والتشريعي.[...] حتى إن أحد الذين سيتناوبون على رئاسته، لن يكون سوى الكاتب عبد الحميد بن هدوقة. وإن من أعضائه كثيرا من المثقفات والأساتذة الجامعيين والصحافيين. في بلد لم يُسأل فيه المثقفون ولا النساء.. يوما عن رأيهم[23].

إنه تضمين تاريخي صريح، يشبه المقال الصحفي الذي يقوم صاحبه بتقديم المعلومات بطريقة متسارعة، تلتزم الحياد والموضوعية، ثم ما يلبث أن يُذيّل بتعليق لم يكن في حقيقته سوى رسالة للقارئ، يستنتج منها موقفا سياسيا واضحا، لا يدع له مجالا للتأويل وحرية المناورة.

ويبقى للتوثيق التاريخي حضوره الموجّه لفعل القراءة على طريقة التقرير الصحفي في وصف للحالة السائدة أثناء أحداث أكتوبر 1988

– حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988 كنت وقتها أعمل مصوّرا صحافيا. فذهبت لألتقط صورا لتلك التظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشوارع دون سابق قرار. وكان شيئا مذهلا ذلك الذي شاهدته: سيارات مسرعة.. وجوه مرعبة وأخرى مرعوبة، رصاص طائش وصدور تتلقى قدرها بغتة. مدينة تحكمها الدبابات. كل شيء قائم فيها قد أصبح أرضا، حتى أعمدة الكهرباء.

كان العسكر يضعون حاجزا بشريا أمام آلاف الشبان الذين راحوا يكسّرون في طريقهم كلّ شيء يرمز إلى الدولة، ويوجّهون رصاصهم تارة في الهواء، وتارة وسط الناس لإخافتهم دون جدوى. بينما احتلّ جنود سطوح المباني الرسمية. أذكر أنني حاولت أن ألتقط صورة لعسكريّ، وهو يقف على مبنى مقر الحزب، موجّها رشاشه نحو الشارع، وخلفه علم الجزائر. عندما انطلق رصاص من ذلك المبنى، واخترق ذراعي اليسرى. ولم أدر إن كان العسكري قد اشتبه في أمري عندما رفعت آلة تصويري، وتوقع أنني أرفع سلاحا، أم أنني تلقيت رصاصا طائشا كان موجّها إلى أي شخص[24].

كل هذا السرد التاريخي هو إجابة عن سؤال واحد مفاده: "متى حدث هذا..؟"، لتعرّج الكاتبة على الوقائع التاريخية في مرحلة كانت معها الجزائر مقبلة على أحلك محطاتها التاريخية، وهنا يصبح القارئ، ولفترة معينة من فعل القراءة، على موعد مع الواقع متجاوزا بذلك صيرورة الوهم الروائي.

إنه انطلاقا من هذه الأحداث، تنفتح نافذة أخرى على وقائع العشرية السوداء، التي عصفت بالجزائر، جرّاء الأحداث التي تلت

توقيف المسار الانتخابي سنة**1991**، وهو ما تضمنته رواية "**عابر سرير**" على لسان الصحفي المصوّر، الذي أرادته الكاتبة أن يكون عينا وناقلا لتلك الوقائع.

إن هذا النوع من التناص، يوضّح بأن النص الأدبي يعكس تاريخا محادثيا في إطار الحوار بين الشخصيات، كما يشير إلى إمكانية توسيع المفهوم إلى التواصل بين الفعاليات السردية؛ بمعنى على المستوى الكلي لبنية الروايات، لنصل بذلك إلى مفهوم "التناص الداخلي ***Intratextualité***"، الذي يؤكد التواصل الحاصل بين الروايات، واكتمال المشروع الروائي للكاتبة الذي كان جزؤه الأول "ذاكرة الجسد"، وبطلها الرسام خالد بن طوبال "الراوي" وحياة هي المروي–له، وجزؤه الثاني "فوضى الحواس" بطلها الروائية ممثّلة في الراوي الضمني حياة والمروي–له الصحفي الذي انتحل اسم الرسام خالد بن طوبال، وجزؤه الثالث "عابر سرير" أين نصغي إلى صوت رجل يخاطب امرأة، هي نفسها حياة. إن لعبة التماثلات قد أتاحت للروائية أن تولد الرواية من الرواية، وبما أن الرواية الأولى مثّلت صورة لعالم روائي مكتمل أنجز سابقا، فهو يطرح فرصة سانحة إذا ما أُعتمد كمستند أو مرجع أو مصدر تخييل لعالم روائي جديد. وتتنزّل العملية على صعيد سرد مغامرة كتابة الرواية مع دعوة ضمنية للقارئ للفرجة على براعة الرواية في تحريك دواليب نص روائي مركّب وللاطّلاع على ما يدور في هذه الحضيرة الإبداعية، على أن يستفيد مما قد تعرضه عليه من وصْفات روائية:«أن تعيش مأخوذا بلغز غامض حدّ الإغراء وحدّ الإزعاج أحيانا... قد تكون فرصتك في كتابة رواية جميلة هذا ما إذا كنت روائيا»[25].

إن هذا المنهج قد وسم "ذاكرة الجسد" وتواصل في "فوضى الحواس"، و"عابر سرير"، مما يعني أن الروائية لم تتخل عن أبطالها الذين صنعتهم[26].

ويبلغ التناص الداخلي منتهاه عندما نقف على العديد من مظاهر التكرار بين الروايات، وكأنها إحالات ضمنية، تشكّل رخصة للعبور من رواية إلى أخرى، كما نلاحظ في هذا المقطع:

كان يختصر لي حياته من خلال السيرة الذاتية ليد أصبحت ليتمها "ذاكرة الجسد". إنه يتم الأعضاء.[27]

يبيّن هذا المقطع إلى أي مدى يمكن للرواية أن تصبح تأريخا محادثيا بين القارئ والروائي، حين تفتح الرواية أبوابها فاسحة المجال لولوج القارئ إلى مكمن أسرارها، ورغم أن النص قد يجسد فعلا الأعراف والقيم الاجتماعية لقرائه المحتملين، فإن وظيفته لا تقوم فقط بعرض مثل هذه المعطيات، بل في الحقيقة باستعمالها لكي تضمن فهم النص[28] ويلعب تكرار اللوحات الروائية بين رواية وأخرى دورا فعّالا في إدخال القارئ معترك الأحداث، ليصبح شخصية مشاركة، كما في هذا المثال:

الذين قالوا: وحدها الجبال لا تلتقي أخطأوا، والذين بنوا بينها جسورا لتتصافح من دون أن تنحني، لا يفهمون شيئا في قوانين الطبيعة.

الجبال لا تلتقي إلا في الزلازل والهزات الأرضية الكبرى، وعندها لا تتصافح إنما تتحول إلى تراب واحد.[29]

إنه المقطع نفسه يتكرر في الصفحة **181** من "عابر سرير"، مما يؤكد التواصل بين الروايات، ومنه بين الشخصيات، ويبرز التناص الداخلي أكثر عندما يصبح في

النص الواحد، كما في "فوضى الحواس"، أين يتكرر هذا المقطع من الصفحة 9، في الصفحة **180** من نفس الرواية:

تمرّان بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبّلاهما تماما. تنزلقان نحو عنقها، دون أن تلامساه حقا، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمّد نفسه. وكأنه كان يقبلها بأنفاسه، لا غير.[30]

إلا أنه في هذه المرة يتكرر بضمير المخاطِب(أنا). وبهذا فإن التناص الداخلي عند مستغانمي، يصبح آلية دقيقة تخلق "تقليدا قرائيا" بين الروائي وقارئه، في حال أن النص، وبغرض إبراز دلائليته، يقوم ببرمجة قارئ يقرأ العمل كله، وهنا يصبح للتمفصل بين "المتعاليات النصية" والتواصل مؤلف/ قارئ منخرط، شكلا جديدا من الملاءمة والتناسب، وهو ما نقف عليه من خلال هذه الإحالة المباشرة من طرف الكاتبة:

ما يدهشني هو كون هذا الرجل، يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة، وكأنه يعيد إصدارها في طبعة واقعية. من نسخة واحدة.

حتى أنه يوم قبلني أول مرة، أمام مكتبته، قال "نحن نواصل قبلة.. بدأناها في الصفحة **172** من ذلك الكتاب.. في هذا المكان نفسه".

وعدت إلى كتبي، بحثا في رواياتي عن الصفحة**172** في كل كتاب. وعثرت على تلك القبلة، مطوّلة، مفصّلة، مرتجلة، كما حدثت ذات يوم بين الرسام، وتلك الكاتبة[31].

1.4.النص اللاحق:

والمقصود بالنص اللاحق هو نوع من التماهي الحاصل بين نصين، إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل أو الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق، وتنتمي لهذا الصنف كل أنواع المعارضات والمحاكاة الساخرة، كما نلاحظ في هذا المقطع الذي يحمل نوعا من السخرية الممزوجة بالألم:

كانوا سلاطين ووزراء
ماتــوا وقبـلنا عــزاهــمْ
نالــوا من المال كثرة
لا عــزّهــم..لا عنـاهــم
قالــــوا العرب قالــوا
ما نعطيوْ صالح ولا مالو..

أتذكر وأنا أستمع لهذه الكلمات، أغنية عصرية أخرى وصلتني كلماتها من مذياع بموسيقى راقصة.. تتغزل بصالح آخر "صالح.. يا صالح.. وعينيك عجبوني..".

إيه قسنطينة، لكل زمن "صالحه".. ولكن ليس كل "صالح" بايًا.. وليس كل حاكم صالحا![32]

إنه توظيف للثقافة الشعبية في التعبير عن أبعاد فكرية عميقة، في إشارة إلى التحولات السلبية للمجتمع، فبعد أن كان التغني بالشخصيات التاريخية ومآثرها وذكر مثالبها، أصبح التغني بشخصيات خيالية مفرغة من أي بعد تاريخي.

وقد يتحقق هذا النوع في إطار ما يسميه جينت بـ"***Transmodalisation***"، وهو شكل من أشكال تحويل النص الأصلي إلى شكل جديد، كما هو الأمر بالنسبة لمشروع تحويل ذاكرة الجسد إلى سيناريو لمسلسل تلفزيوني.

1.5.الميتانصية:

«أي أن يكون التناص متعلقا بوصف أو دراسة نص آخر، ويدخل النقد الأدبي باعتباره نصا واصفا في هذا المجال كما يُعدُّ مثالا نموذجيا»[33].

وهذا المستوى من المتعاليات النصية، يأخذ شكلين عند أحلام مستغانمي: شكل خارجي، يتمثل فيما قالته الكاتبة عن

رواياتها أثناء الندوات، أو اللقاءات الأدبية المختلفة، وشكل داخلي، يتمثّل في التعليقات التي قد نجدها داخل الروايات، في شكل شروحات أو تفسيرات لآلية الكتابة، أو وجهات نظر نقدية مبثوثة في رواياتها، وهو ما نلاحظه في هذا المقطع من رواية "فوضى الحواس" عندما تبدأ الكاتبة في منح القارئ فرصة الإطّلاع على بعض من آرائها النقدية تجاه الرواية:

كيف لي بعد الآن، أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي. والروائيُّ لا يروي فقط. لا يستطيع أن يروي فقط. إنه يزوّر أيضا. بل إنه يزوّر فقط. ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام.

لذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته.

وصلت إلى هذه الفكرة وأنا أتذكر ما قرأته عن الكاتب الأرجنتيني بورخيس الذي أصبح أعمى تدريجيا، والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه، أن يصف له لون الأريكة، وشكل الطاولة فقط. أما الباقي، فكان بالنسبة إليه "مجرد أدب". أي بإمكانه أن يؤثّثه في عتمته..كيفما شاء.

عندما تعمّقت في منطقه، اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز، في كتاب، مساحة أريكة أو طاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حدّ اختيار لون السجاد.. ورسوم الستائر.. وشكل المزهرية.

ولذا تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل: إنهم يُخفون دائما أمرا ما!

تماما، كما يحلو لي أن أتسلى بقرّاء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحداني، ويدلني أين توجد "الطاولة" و"الأريكة" في كل كتاب![34].

إن هذا النوع من التعليقات لا يحيل فقط إلى الرواية في ذاتها، أو إلى قصة الحب بين الراوية –الروائية –الشخصية وحبيبها، ولكنه يحيل أيضا إلى مفهوم الكتابة عند أحلام مستغانمي، منظور إليها على أنها لعبة أكاذيب ومراوغة في غياب قارئ جاد ومتفهّم.

ويتكرر هذا النوع من التعليقات في روايات مستغانمي، مانحا للقارئ فرصة اكتشاف أسرار الكتابة ومعاناتها.

1.6. جواريه النص:

لقد تحاورت أحلام مستغانمي، خلال حياتها، مع قراء من محيطها الخاص: سهيل إدريس، واسيني الأعرج، نزار قباني... فبعض هؤلاء أصدقاؤها، والبعض الآخر معجبون، فهذه الحوارات هي من صميم حياتها الخاصة، فالكلام عن لقاءات أحلام مستغانمي بأصدقائها، سواء أكانوا كتّابا، أم صحفيين، أم مثقفين، قد يوحي لأي متتبع لحياة الكاتبة بأنها لم تنفصل يوما عن كونها كاتبة تمارس الاستمرار حتى خلال حياتها اليومية، أين تلتبس اليوميات العادية للكاتبة بالمتخيل المطلق، فلا يُنظر إليها إلا عبر كتاباتها، لتمتزج أحلام مستغانمي الكاتبة المبدعة، بأحلام مستغانمي الإنسانة التي تمارس طقوس حياتها كغيرها من الناس، تحمل الهم العربي، والحلم العربي، في لغة عربية جميلة تأبى الاستسلام والمداهنة، إنها تحيا زمن الخيال المبدع، مفتونة بحياتها، مفتونة برواياتها، إنها تقدم نفسها كائنا حبريا قويا بما كتبت، وبما ستكتب، إنها لا تفسح

المجال للفصل بين ما تعيشه وما تكتبه، لذلك فإنها تضع القارئ في فضاء لا متناه، وشفاف.

•الاستجواب الصحفي:

لقد أجرت الروائية أحلام مستغانمي الكثير من اللقاءات والاستجوابات الصحفية التي كان موضوعها، أساسا، رواياتها بدءا من "ذاكرة الجسد" وما أثير حولها من جدل في عالم الصحافة الأدبية وغير الأدبية، ثم ظهور روايتها الثانية "فوضى الحواس" التي أمدتها بالثقة، وكانت لها بمثابة الدليل على أنها روائية واعدة، لتتم ثلاثيتها برواية "عابر سرير"، وتكون بذلك قد وضعت نفسها في سياق الحركة الأدبية العربية، بله العالمية.

لذلك، فإنه ليس غريبا أن تظفر مستغانمي بسجل صحفي حافل، وتتوالى عليها عروض كثيرة فتحت لها المجال واسعا للتعريف بنفسها وبأدبها، ويمكن، هنا أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر، لقاءها الصحفي مع قناة الجزيرة في برنامج منبر الجزيرة الثقافي الذي ينشطه الصحفي "توفيق طه"، وبرنامج "خليك بالبيت" بقناة المستقبل اللبنانية، وبرنامج "أهل الكتاب" في التلفزيون الجزائري الذي يديره الكاتب والروائي المعروف "واسيني الأعرج"، وهو أحد أصدقاء الكاتبة، والكثير من اللقاءات والاستجوابات الصحفية في مختلف الجرائد والمجلات العربية المتخصصة وغير المتخصصة.

فإذا جئنا إلى برنامج "أهل الكتاب" الذي ينشطه الروائي المعروف واسيني الأعرج، وهو برنامج ثقافي أدبي استطاع أن يبني له شهرة واسعة بين صفوف المثقفين، والأدباء، نقول إن الحلقة التي استضيفت فيها الروائية مستغانمي لم تكن حلقة عادية، لأن صاحب البرنامج، الأديب واسيني الأعرج، وجد نفسه أمام روائية تشق طريقها إلى الشهرة بخطى متسارعة، واستطاعت في فترة قصيرة أن تكون موضوعا ملحا على الصحافة العربية والعالمية، فنحن، إذن، أمام حصة تعكس منشطا له مكانته الأدبية، وروائية ذات شهرة، مما يعطي للبرنامج بعدا مميزا، إن على مستوى الشكل أو على مستوى الموضوع.

على مستوى القانون التواصلي، نحن في الإطار الكلي للاستجواب التلفزيوني الذي يعد أحد مظاهر التفاعلات الإضافية حسب **فيونVION**، ومع أن هذا الأخير لا يمارس تمييزا بين الاستجواب واللقاء[35]، على الرغم من الفرق الموجود بينهما، فمن البديهي أنه إذا استثنينا اللقاءات الأخرى الخارجة عن اللقاء الصحفي، فإن الحدود الفاصلة بين هذا الأخير وبين الاستجواب ستكون دقيقة جدا، مع أن كربرات-أوركيوني تفصل بينهما، إلى درجة أن السمات التي تميز بينهما قد تصل حد التناقض الواضح[36]، مع أن البعض يجعل من اللقاء لقاءا بين شخصين متساويين، إلا أن غاسبان **Guespin**، يقر بأن اللقاء يرتكز على «وضعية عدم التساوي بين المحقق والشاهد»[37]، ويشير **جيرار جينت** إلى أنه غالبا ما نظر إلى المصطلحين على أنهما مترادفين، وعليه يضع تمييزا بينهما يرتكز على الطول والقصر، فيقول: «[...] أسمي الاستجواب حوارا، مختصرا ورصينا يقوم به صحفي محترف حول كتاب قبيل صدوره؛ وأسمي اللقاء، حوارا موسعا عموما، بوتيرة أكثر طولا، ودون مناسبة محددة، أو أكثر اتساعا من أية المناسبة كما هوا لحال عند نشر كتاب، أو الحصول على جائزة، أو أي حدث آخر يشكل فرصة للاستذكار، ويقوم به، في أغلب الأحيان، وسيط لا يستهدف الكاتب، ولا يشخص اللقاء، وينصب اهتمامه على العمل فقط، وقد يكون

صديقا للكاتب،[...]. إلا أن هذا التمييز لا يظهر عمليا، أين نلاحظ استجوابات صحفية تُدار على طريقة اللقاء (وليس العكس)»[38].

يقوم تمييز **جينت** إذن، على نقطتين أراهما أساسيتين: الأولى، هي طول اللقاء، والثانية، هي شخصية المستجوب، ونذكر هنا أن **شرودو Charaudeau** تكلم عن الوضعية، وغاسبن تكلم عن دور التفاعل المتبادل، وجينت عندما أثار إشكالية وضعية المستجوب، تكلم عن الرابطة البين شخصية، فاللقاء، بهذا، يزيد من تعقيد تحليل المقامات التي تنشأ بين المستجوب والمستجوَب، بحكم الوضعية والروابط البين شخصية بين المتحاورين، تقول كربرات- أوكيوني في هذا السياق: «[...] إن الأمر يتوقف على الطبيعة الخاصة للاستجواب، وشخصية الأطراف الحاضرة، وكذا المستوى المتوقع- فمن زاوية النظر إلى البناء التفاعلي، فإن المستجوب هو الذي يهيمن بشكل مطلق، أما من زاوية محتوى الموضوع المتبادل، فإن المستجوَب هو الذي يوفر مادة محادثاتية، وهنا ينمحي المستجوب أمام شريكه. وبغض النظر عمن يهيمن أثناء الاستجواب، فمن المؤكد أن هذا الأخير له خصوصيات تميزه عن (المناقشة وعن الندوة)، من خلال تباين أدوار التفاعل، فمهمة المستجوب هي طرح الأسئلة بغرض افتكاك المعلومات من المستجوَب الذي من مهامه توفيرها من خلال الأجوبة[...]»[39]

إن للاستجوابات واللقاءات الصحفية خصائص تميزهما عن المحادثات العادية؛ ومن بين هذه الخصائص أن زمنهما محدد مسبقا، فزمن اللقاء أطول من زمن الاستجواب، كما أن لهما أهدافا مسطرة، ثم إن الأدوار في اللقاء الصحفي أوفي الاستجواب تكون متفاوتة ومتكاملة في الوقت نفسه: فهي تتأرجح بين سائل ومجيب، ومع ذلك فإن الأمور تزداد تعقيدا على مستوى مكانة ومنزلة المتحاورين بين أبسط استجواب واللقاء، حتى وإن تم تحديد دور كل واحد منهما أثناء الحوار، فإن الوضع المتميز للصحفي منشط اللقاء وكذا العلاقة الشخصية التي قد يقيمها مع ضيفه تصعب من تحليل الوضعيات، فالصحفي، في أبسط استجواب، يحمل على عَاتقه دور طرح الأسئلة وتنظيم الحوار، ليضمن بذلك الانسجام، وكذا عدم الخروج عن المواضيع المبرمجة أثناء حواراته، كما أنه يقوم بملء فترات الفراغ، وبرمجة النهاية، وهوا لمسئول عن وضوح مضمون الرسالة الموجهة إلى الجمهور، وبما أنه قد يكون مجرد منشط بسيط فإن ذلك لا يمنحه فرصة لسرقة الأضواء من ضيفه الذي قد يكون صاحب مكانة مرموقة.

وعليه، فقد يصبح المشهد مغايرا بين المكانة والدور، فالشخصية المهمة -أعني المؤلف- قد يكون لها دورا تفاعليا سلبيا بما أنها تنساق إلى المستجوب الذي يمتلك الدور الأساسي في تنظيم هذا الحوار، إن هذا الفرق بين الدور والمكانة في التفاعل الصحفي مهم جدا، ففي الحياة العادية نجد أن صاحب المكانة الأعلى هو الذي ينظم ويقنن المحادثات، وتبلغ هذه البنية أشدها عندما يكون الحوار بين صحفي مشهور يسائل شخصية مشهورة ما لم يكن بينهما علاقة شخصية تضفي على الحوار نوعا من الودية، وهو ما لحظناه أثناء برنامج "أهل الكتاب" أين هيمنت علاقة الصداقة بين واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي لتضفي على الحصة شكل المحادثة الودية.

إن الاستجواب واللقاء الصحفيين يشكلان في جوهرهما استعارة تواصلية

Trope communicational، وهو ما تشير إليه أوركيوني بقولها:«[...] إن كل المعلومات التي يدلي بها المستجوَب لابد أن تنقل فورا (أو بطريقة غير مباشرة إذا كان الاستجواب مكتوبا) إلى شخص ثالث، الشاهد على إخراج الاستجواب، في نفس الوقت الذي تنقل فيه إلى المتلقي المقصود (وهو المقصود بـــ "الاستعارة التواصلية")»[40].

إذن، فإن الحوار بين شخصين لا يعدو أن يصبح بنية ثلاثية «*Triadique*»، وإن كان يدور بين طرفين فقط، لأنه موجه إلى مشاهدي التلفزة، والمستمعين، أو القراء، وبالتالي فالعملية التواصلية لا تقتصر على المتحاورين فقط بل تتعداهما إلى مساحة تفاعلية أوسع، كأن يتحول منشط الحصة إلى الجمهور بواسطة قراءة بعض المقاطع من الكتاب، أو فقرات بعينها تعطي المشاهد أو المستمع فرصة الاقتراب أكثر من الكاتب.

وفي إطار احترام الأدوار التي يلعبها كل من المنشط وضيفه، فإن التوجه إلى الجمهور المتتبع للحصة يأخذ شكلا معينا، كأن يقدم المؤلف نفسه مؤلفا إعلاميا بطريقة أو بأخرى كما فعلت أحلام مستغانمي حين قدمت نفسها على أنها كاتبة رغبة وليس شهوة في ردها عن سؤال للصحفي:

مؤيد صلاح اسكيف، حين سألها: يقال عنك بأنك كاتبة رغبة وليس شهوة... ما تعليقك على ذلك؟ فأجابت: «صحيح تماما... لأني أحب أن أكون مشتعلة بالاشتهاء، جميلة هي مرحلة الرغبة.. الرغبة المكابرة، غير المعلنة المواربة، الملتبسة، لأن الشهوة لا تقتل فقط شيئا فنيا وإنما أيضا النص الأدبي، ولهذا لا يوجد في أعمالي إلا القبلة في الرواية، فالقبلة تعطي قدرا كبيرا من المتعة لأنها تشعل الحواس الخمس، بينما الفعل الجنسي لايحتاج ربما لكل هذا...»[41].

إن على المؤلف الحقيقي إذن، أن يظهر بمظهر إعلامي ملائم للصورة التي رسمها له القارئ من خلال عمله الأدبي، وأن يسعى إلى إغراء عدد آخر من القراء على اعتبار أن القارئ الافتراضي سيصبح قارئا حقيقيا، لأن في ذلك كله مراعاة للبعد التجاري. أما بالنسبة للصحفي، فإن فكرة الأدوار تبقى معقدة، وعليه أن يستغلها بطريقة تجعل منه مجرد رابط، ويقدم المعلومات المتعلقة بالمؤلف كشخصية يستلزم معرفتها، كما باستطاعته أن يفضل تشكيل الفكرة على اعتبار أنه ليس فقط منشطا-مشهورا: إنه أيضا قارئ حقيقي للروائي الذي يقوم باستجوابه وهو مطالب بتقديمه ليس فقط للقراء الافتراضيين أو للقراء الممكنين، ولكن أيضا للمشاهد المعتاد.

والخلاصة، أنه من النظرة الأولى يبدو وكأن الحوار بين المؤلف والقارئ الفعليين بعيد كل البعد عن الحوار الروائي، إلا أن صورة المؤلف التي يمكن استنتاجها من الاستجوابات الصحفية قد تقترب في كثير من الأحيان من تلك التي نرسمها له من خلال قراءتنا لرواياته، أين يكون المؤلف المنخرط في العمل كائنا مزاجيا، وانفعاليا، ومتواطئا مع القارئ.

لقد حاربت أحلام مستغانمي الفشل في كل لقاءاتها الصحفية، فكانت في كل مرة تؤمن بهدم، وقلب ما هو مناف لكتاباتها: الترهات السياسية، والاجتماعية، وحتى الأدبية:

«لا يمكن لي أن أشبه الذين يتباكون في التلفزيونات على الجزائر، أعتقد أنه يجب أن تتوقف هذه المسرحية، الجزائر لا تستحق هذا، ومن لم يكن ممنوعا من دخول الجزائر فليتفضل، من يحب الجزائر يجب

أن يكون جميلا في تصرفاته، يشعر في كل لحظة أنه سفير لهذا الوطن. قد يكون من حق الآخرين أن يسقطوا، لكن السقوط ليس من حق الكاتب الجزائري خصوصا الكاتب الذي ينتمي إلى نفس الجيل الذي أنتمي إليه أنا. لقد جئت في نفس الطائرة التي أقلت جميلة بوحيرد...»[42].

إنها تؤمن بهدم فكرة التمييز، هدم اللغة التي نعتبرها عنصرا رمزيا لمعقولية الذكر، والتي تعجز عن التعبير عن المرأة ككائن عاجز، وتؤمن بهدم الكتابة في حد ذاتها أو لغة الكتابة الأدبية.

سواء بواسطة الكتابة أو الكلام أو الخطاب الإعلامي، فإن أحلام مستغانمي تحاول التأثير بانفعال، فهي توصل حقيقتها إلى العالم، وبذلك تصنع بالعبارة "المؤلف-المقدس" أو "الكاتب الملعون" حسب "دينس **denes**"[43].

[1] PIÉGAY-GROS(N), Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996, p26

[2] د.نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 96-117.

[3] MAINGUENEAU (D), Pragmatique pour le discours littéraire,p. 21

[4] GENETTE(G), Palimpsestes, Paris: Seuil, 1982, p. 7-13

[5] المرجع نفسه، 7-12.

[6] DUFAYS(J.L), Stéréotypes et lecture, p69

[7] LE JEUNE(P), Le pacte autobiographique, éd, Seuil, Paris, 1975, p69

[8] BOURNEUFET(R) et OUELLET(R): L'univers du roman, PUF, Paris, 1975,p24

[9] المرجع نفسه، ص:39.

[10] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 288.

[11] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 289-90

[12] أحلام مستغانمي، عابر سرير، 267.

[13] جيرار جينت، مدخل لجامع النص، ص90.

[14] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 30.

[15] المرجع نفسه، 67.

[16] الرواية مهداة إلى مالك حداد، أنظر الإهداء.

[17] أحلام مستغانمي، عابر سرير، 149.

[18] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت لبنان، ط18، 2003، 156.

[19] المصدر نفسه، 173.

[20] المصدر نفسه، 193.

[21] المصدر نفسه، 237.

[22] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص: 152.

[23] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 246-247

[24] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 318.

[25] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 219.

[26] زهرة الجلاصي، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي حالة مكابدة أم إذعان لطوق ذاكرة الجسد، الحياة الثقافية، سنة23، ع113، مارس2000، ص123

[27] أحلام مستغانمي، عابر سرير، 111.

[28] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة نظرية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص: 55.

[29] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 198.

[30] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 9،180.

[31] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 273. والمقصود بعبارة "الصفحة 172 من ذلك الكتاب"هو رواية ذاكرة الجسد.

[32] ذاكرة الجسد، 356.

[33] د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2003، ص44، ود.نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص109

[34] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 95-96.

[35] VION (R), La communication non verbal, Paris: Hachette, 1992, p. 132

[36] KERBRAT-ORECCHIONI, Les interactions verbales, p.119

[37] المرجع نفسه، 119.

[38] GENETTE(G), Seuils, Paris : seuil, 1987, p.329

[39] KERBRAT- ORECCHIONI , Les interactions verbales, p. 119-120

[40] KERBRAT-ORECCHIONI, Les interactions verbales, p.120

[41] أجرى الحوار مؤيد صلاح أسكيف www.jonon.jeeran.com

[42] ليلى موساوي وبشير مفتي، الحوار،حوار مجلة الاختلاف، ص: 26-27.

[43] DENES (D), Études sur Marguerite Duras, L'Amant, Paris: Ellipses, 1997, p9

النجوم التي غادرت

شعـــر :عبد العالي مزغيش

أمرُّ على بابكم ...
ثملٌ قلبيَ المتّخن الآن
بالذّكرياتْ ...
و خُطاي التي وزّعتها الدّروبْ
يتقاسمها الليلُ ...
جرحُ التّردّدِ،
شوكُ الفلاةْ ...
فسُدًى لو تؤوبْ ...
و سدًى لو تقامر بالخطو
عبر انكسارات وجهي
كشمس تملّكها وجع القلب
عند الغروبْ ..
لحظةٌ للتّشكّل حين أصلّي هنا
ركعتي فجر هذا الصّباح الّذي
طلقّ الشمسَ،
و الوردَ،
و الحبَّ،
أتلو على بابكمْ جائعا،
سورة الموت
أسجد مِن أجلكم سجدة "الواجب الوطنيّ "
و لكنّ رأسيَ تصبح قنبلةً
في الحروبْ؟؟
و على جبهتي الآن
سنبلةً
كلّما اغتصبوا حبّةً من مواسمها
ضيّع الوطن المشتهى
موسما للحبوبْ؟؟
و ذوتْ سوسناتُ المحبّةِ
شاخت على كفّها هفهفاتُ القلوبْ ...
قال ساعتها نورسٌ جاء من
مدن السّحر و الانبهارْ :
أيّها الجالسون على جمرة الرّوحِ
و الإنكسارْ ...
هل رأيتم نبيّا هنا بينكم
يتوضّأ من دمهِ
تخرج الطير من فمه
و الطّيوبْ؟؟
هل رأيتم رسولا هنا بينكم
لم يمت و هْو يتلو لكم
سورة الرّعد و الوعد و الانتصار؟
هل رجلٌ صالحٌ
يتعمّد أن لا يصلّي بمفرده
دونكم ...
أو يسبحَ للشّعر في غبش الليل
لكنّكم تطعنون انحناءته
تملؤون عباءته
بالثقوبْ؟؟
أيّها النائمون على خبر لاغتيالاتنا
هل تُرى شمعة تنطفي
أم ترى نجمة تختفي ...
في الهبوبْ؟؟
أيّها القادمون على سُنّة "اللّحس "

و الغمس و الانتفاعْ
أيها الراقصون على وتر النّهب
و النّصب و الإرتفاعْ ...
وطني لحظة من شعاعْ
كلما تنتهي ...
أنتهي في الضياعْ؟؟
وطني امرأة وجهُها
موغلٌ في الشّحوبْ
ترتدي ثوب راهبة مرهقهْ
كلّما سجدتْ ...
طلعتْ من تعاويذها زنبقهْ؟
و أنا موغلٌ في التوجّس
و الانتظارْ ...
أرتدي أملا باهت اللون
لا يعجب الناظرين
و أقرأ حظي كلّ صباح :
— "ظروف العملْ :
إستند لجدار طويل عريض
بحجم المعاناة
-خذ جرعة من أملْ
و انتظر أن تمرّ الحياة عليكَ
بلا ماكياج ...
-ظروفُ العواطفِ و القلبِ :
أنت تفكرٍّ في البحث عن وطن
في جفون امرأه
عندما أصبح البحث عنْ
وطن لُؤلؤهْ
تعبًا ...
سببًا ...
لاحتراف الدّموع
و هجر الغزل؟
-و ظروف البلاد :
انتظار الأجلْ؟؟
هكذا قال فنجانُ عرّافتي
عند عتبة دار الصّحافةِ
أين أصير فتاتًا
من الخبز فوق الموائدِ
واللاّفتاتْ ...
و شعارا لذكرى تموتُ
و فاكهة لعشاء يفوتُ
و أقنعة يرتديها
لصوص المدينة ليلا
و تجارُها و الزّناةْ
و طلاءً يضاف على
حائط الحلم و الأمنيات؟
و أنا أضعف الآن من أنْ
أزيح ستارا بليدا
من الكذب المتَكلِّس
من سنواتْ؟
كيف لي أن أغنّي لليلى إذنْ
و الذين أمّر على بابهم
من زمنْ ...
يذبحون على شفتي الكلماتْ
يقطعون الطريقَ المؤدي إلى شارع
إ سمه في جميع الخرائط و الكتب المدرسيّة
يعني :الوطنْ؟
قلت لامرأة ضيّعت وقتها
في انتظار مملّ بقربي :

ادْخلي الآن قلبي
فـ "مترو" الجزائر لن يأتِ
إن كنت تنتظرين الرّكوب
إلى موعد في "مقام الشهيدْ "
ثم قلت لها من جديدْ :
سوف تأتيني دونما موعدٍ
هكذا ... فجأة
تدخلين إلى القلب
عصفورة لوّنت ريشها بالفرح
يمَّمتْها دروبُ تؤدّي إلى مستحيل
إلى غيمة في المهبّ
و ليست تؤدّي إلى
غصن ليمونة و مرحْ
يرفرف قلبي ...
و يهطل وجهُك سِحراً
بصحراءِ عمري
و ما أنت إلا ارتجافُ الهوى في الفؤادْ
ظمأُ القلب للحبِّ بعد البعادْ
أمنيات الطفولة عندي
و قوسُ قزحْ...؟
ترتدين الشّتاءْ
ترتدين الدموع التي بيننا
ترتدين الزّمنْ
و المسافاتُ نارْ ...
ترتدين الشّقاءْ
فكأنّ الدروب التي طوّحتنا
عذابٌ
و كأنّ المدنْ ..
موطن للبكاءْ
موطن للشّجَنْ
شجرٌ للتأوّهِ و الإنتحارْ ...
ليس من واحةٍ للبلحْ
ليس من قهوةٍ حلوةٍ الطّعم
أو وردةٍ أزهرتْ في العراءْ
ليس للحبِّ غير الدِّمنْ
طائرٌ من سنينَ انزوى
صامتًا ما صدحْ؟؟
المدى ضيّقٌ ..
و المكانْ ..
و الطريقُ الطويلُ انتهى
و القُرى أدمنت غفوها
و الصباحُ الّذي لم يعد ممكنا
لم يعدْ ..
و الطّيورُ الّتي هجرت عشّها
لم تجدْ ..
في الفضاء الّذي حولها
موسما للأمانْ؟؟
و الذي كان في القلب من موعد للهوى
ذاب في النّار زغرودةً
و ارتدى جمرةَ الأقحوانْ
و الذي كان في الورد من قطرة للّندى
غاب في الشمس موّالُـه
مفعما بالأغانْ ..
ضائعٌ ها هنا الآن
لا أدّعي أنني سيّدُ الكلماتِ
و ربُّ القوافي ...
و مولى الحسانْ
كنتُ فيما مضى شاعرا في مدى الظّلمات

أبيت أفتش عن ساعة الإنتصار
و عن لحظة الإنفجار
و عن زهرة / دمعة
غرقت في الفضاءات لؤلؤةً
لا تبالي بمدِّ البحار
و عن طفلة أحرقت شعرها
فهوت نجمة من رمادٍ
و من أرجوانْ؟؟
آه يا طفلتي ...
و المدى ضيّق حولنا
لحظة الإنبهار
تعالي ..
ففي القلب متّسع للقاء
و في العمر منتجع للحنان
و أنا يا أنا ...
واقف بين همس المرايا
و همس المساءات عبر الفضاء
و همس القصيدة عبر الزّمان
كلّما أمنح البحر كفّي
ترفرف حولي عرائسه كالصَّبايا
و يرقص من حولنا الشعمدانْ؟
آه.. يا طفلتي ...
و القناديل مطفأة و الشُّموعْ
و النجوم ارتعاشٌ
و كلّ المناديل مبتلّةٌ
بالدّموعْ ...
و المراكب عذّبها نورسُ البحر
إذ لم يعد قانعا
بالرّجوع ...
و السّنونو التي ودّعتنا شتاءً
تملّكها اليُتمُ فينا
فماتت على بابها وردةٌ
قد نساها الربيعْ؟
إرحلي كيفما شئتِ
إنّي ...
سأقنع يا دفءَ قلبي
بهذا الصقيع ...
قشّري حبّة الصمت... هذا الصباحُ الذي ضمّنا
مرّةً
صار أرجوحة للكلامْ
و العيون استحالتْ سماءً
توزّع أشواقها في الظلام
و الشموس استباحت فساتينهَا
و تعرّت على الرّمل
قبل الطلوع؟
...هذه الكَفُّ كفّي
تلوّح من ألف ميل: أحبّكْ
و ترسم فوق الغيوم التي
سافرتْ ...
و النّجوم التي غادرت
وردة و سلامْ ....
فسلامْ ...

عـــادي !

آمنة حامدي

" درة الشعر"

كفكفت من فيض الجوى
عبراتي
وجلست أنظم بالمنى أبياتي
وطفقت أسال ـــ سيدي ـــ
وأنادي:
يا رائحا حينا و حينا غادي
إن قلت قولا يرتضى
أو لم تقل
أو كنت ـــ قد ـــ أدميتَ
بالدمع المقل
أو كنت ترقب لحظة الميلادِ
لا غرو أمر عادي
بصراحة يا سيدي
في عرفنا
قد صار قطعا..
كل شيء عادي.

* * *

فإذا وصلتَ إلى الشهابِ
و لم أصلْ
سأسير لن أستسلما.
وإذا تلقيتَ اتصالا مبهما
و جهلت من قد كان..
ذاك المتصل.
كلمه دون تردد
بصراحة يا سيدي
في عرفنا
قد صار قطعا
كل شيء عادي.

* * *

فلربما تحيا طريدا تائها
في هوة النسيان
و لربما
ذاك السناء
يضيء يوما
غيهب الأشجان
ولربما
تصبو لوصل فؤادي
لا غرو أمر عادي
وإذا اعترتك مقالب الحساد
لا تبتئس
لا تظلمن ..
لا تعتدي
بصراحة يا سيدي
في عرفنا
قد صار قطعا
كل شيء عادي

* * *

فإذا استقال الورد
من روض الهوى
أو هائما ولها..
على غدر نوى
أو لوعة الأكباد.
فاعلَم إذا يا صانعَ الأمجاد
أن الذي ألفيته
ورأيته ـــ يا صاح ـــ أمر عادي
هيا لنمضي للعلا
و امدد يديك إلى يدي
بصراحة يا سيدي
في عرفنا
قد صار قطعا
كل شيء عادي

* * *

ضمد جراحات القلم
وارسم جراحيَ
فوق خارطة الألم
وانثر رماد الجرح
فوق رمادي
لا غرو أمر عادي
إني من الأرزاء طوقني الردى
فنثرت أحلام الصبا
عبر المدى
وقطعت ـــ يا صاح ـــ الفلا
بسهادي
وصبوت للأفق البعيد
وما بلغت مرادي
لا ضير من حظ ردي
بصراحة يا سيدي
في عرفنا
قد صار قطعا
كل شيء عادي

موعظة الجندُب

هَكَذَا سَكَنَتني الكَآبَةْ ،
كُنْتُ فِي الابتِدَائِيِّ ،
أبكِي عَلَى جُندُبٍ ظَلَمَتْهُ الحكَايَا
تُعَنِّفُهُ نَملَةٌ فَظَّةٌ
كُلَّمَا جَاءَ يَسأَلُهَا مِنْ حِنْطَةِ النَّاسِ شَيئًا
وكَمْ شَرَّدَتهُ الحكَايَا ،
صَارَ أمثُولَةً لِلخَطَايَا

فِي كِتَابِ القِرَاءَةِ ،
كَم كَانَ يَفجَعُنِي ذَلِكَ المَشهَدُ
جُندُبٌ أسوَدُ،
تَحتَ نَوءِ العَوَاصِفِ مُرتَعِشٌ،
ظَهرُهُ مُثقَلٌ بِالرَّبَابَةْ
وَالمَدَى مُظلِمٌ كَالغَيَابَةْ

هَكَذَا ضَيَّعَتنِي الكِتَابَةْ
رَاجِفًا فِي العَرَاءِ البَهِيمِ
يَدَايَ عَلَى وَتَرٍ يَابِسٍ
أُحَاوِلُ تَرنِيمَةً لاَ تَجِيءُ
وَأُغنِيَةً كَالسُّعَالِ

تَذَكَّرتُ صَيفًا مِنَ الأُنسِ وَالشَّمسِ وَالأُغنِيَاتِ
العِذَابِ
فَهَل يَذكُرُ النَّاسُ جُندُبَهُمْ ؟!
إذْ يُغَنِّي عَلَى شُرُفَاتِ البُيُوتِ مَسَاءً ..
يُهَدْهِدُ لِبْلاَبَهَا
عَاصِرًا فَرَحَ النَّاسِ مِنْ رُوحِهِ البَائِسِ

أَيُّهَا الجُندُبُ الْمُتَضَوِّرُ غُبْنًا
وَتَقتُلُهُ المَسْغَبَةْ .
لاَ تَقُلْ
لَيتَنِي نَملَةٌ سَرَقَتْ مِنْ حُقُولِ الرِّجَالِ
مَؤُونَتَهَا لِلشِّتَاءْ ،
وَلَمْ تَنتَبِهْ لِلشَّقَائِقِ مَزْهُوَّةً ،
أَوْ لِسُونِيتَتِي فِي المَسَاءِ ..
لاَ تَقُلْ لِي
سَأُضرِمُ قِيثَارَتِي
نَخْبَ هَذَا الشَّقَاء.
أَيُّهَا الجُندُبُ المُتَنَبِّئُ
أنتَ أَنَا،
شَاعِرٌ يَتَوَسَّدُ قِيثَارَهُ فِي خَرَابِ الدُّنَا
تَتَيَبَّسُ أَوْصَالُهُ فِي الصَّقِيعِ
وَلاَ يَستَكِينُ إلى شَظَفٍ أو ضَنَى
يا أَيُّهَا الجُندُبُ المُتَغَطرِسُ فِي جُبَّتِي
أنتَ يَا عُنفُوَانَ الصِّبَا
أنَا لاَ شَأنَ لِي بِالبَيَادِرِ وَالسُّنبُلَةْ
يَا أَمِيرَ الغِنَاءِ
أَكُونُكَ أوْ لاَ أَكُونُكَ
تِلكَ هِيَ المَسأَلَةْ .

الشعر والسحر (مقاربة أنثروبولوجية)

أ. بوحبيب حميد
المركز الجامعي - البويرة

إن تحليل الخطاب السحري سواء في إطار الأنثربولوجيا الثقافية المهتمة بالطقوس والممارسات الهامشية الغامضة، أو في إطار تحليل الوظيفة المقدسة للكلمة الشعرية، على الرغم من تراكم هائل للأعمال التي اهتمت به منذ نهاية القرن التاسع عشر وفجر القرن العشرين، بقي تقريبا انشغالا ثانويا لدى باحثينا إذ يكتفون عادة بتخصيص مباحث مقتضبة له ضمن بحوث أعم تعالج الظاهرة الثقافية عامة.[1]

والسحر كخطاب أو كممارسة (كلمة أو فعل) مازال يُنظر إليه على أنه معرفة شيطانية، فهو "طابو" بالمعنى البدئي للكلمة، وهذا لا يعود فقط إلى موقف الدين (الإسلام) منه كما يتوهم البعض بل لأن السحر هو نمط تفكير خاص محرج للعقل والمنطق.

فالسحرة في كل الثقافات يعيشون دائما على عتبة الممنوع والمخيف والغريب.

والمجال الثقافي المغاربي عامة، مازال ثريا بهذا النمط الخاص من الممارسات العجيبة إذ لم يستطيع الإسلام (ولا الديانات الأخرى قبله) أن يقضي نهائيا على الطقوس السحرية، بل اكتفى بتهميشها ووسمها بسمه "الحرام".

إن شمال إفريقيا (وبلاد القبائل جزء منها) ورثت تقاليد غابرة لمجموعة من الأنساق الثقافية المتمايزة، بداية بالفينيقيين وصولا إلى الفرنسيين مرورا بكل الوافدين عليها، ومازالت رواسب من المعتقدات الغامضة تؤطر الذهنيات الشعبية، فلا تكاد تخلو دورة الحياة كلها من ممارسة سحرية أو طقس أو معتقد، بداية بالحمل وميلاد الطفل وصولا إلى الطقوس الجنائزية، فالحياة هنا دائما تكتسي بعدين:

- بعد دنيوي، عملي وبراغماتي./ بعد مقدس، غامض، إيزوتيري وميثي أحيانا.

يقول فان جنب: "كلما نزلنا في سلم الحضارات، بالمعنى الأكثر اتساعا نلاحظ هيمنة العالم المقدس على المدنس، وهو يشمل في المجتمعات الأقل تطورا التي نعرفها، كل شيء تقريبا: الميلاد، الإنجاب، الصيد... كلها نشاطات لها جوانب مقدسة".[2]

وفي اللغة الشعبية نفسها درر من العبارات السحرية التي لا ندرك دلالاتها الأسطورية إلا إذا توقفنا عندها وقفة مطولة وعميقة.

أما الشعر، فميدان خصب جدا لتقاطع السحر والإيقاع والخطاب المقدس، وليس هذا خاصا بالأمازيغية طبعا، فالشعر في كل الثقافات يكتسي دوما مسحة سحرية، لأن الثقافات التي آمنت بقوة تأثير الكلمة ورهبتها، حاولت دوما أن تستفيد منها وتوظفها توظيفا فعالا يحقق لها مآرب عديدة، كالتأثير في السامع وترويض إرادته.

---

[1]- من الأعمال المهمة التي عالجت الخطاب السحري وممارساته ونصوصه:
- مبروك المناعي: الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.
- السحر من منظور اثنولوجي، تأليف جماعي، ترجمة محمد أسليم، مؤسسة سندي للطباعة والنشر، مكناس، ط1999.
- ادموند دوتي: السحر والدين في إفريقيا الشمالية، (1908)، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، 2008.

[2]-Van Gennep (Arnold): Les Rites de passage. Paris Librairie Critique. Emile Noury. 1°ed 1909 p02

إن الثقافات الشفوية عموما تفسح مجالا واسعا لتأثير الكلمة، وكل عمل وكل حركة في الحياة اليومية تصحب بملفوظ لغوي ما، بعض تلك الملفوظات تنتمي إلى الكلام العادي كالبسملة والحمدلة وبعض صيغ التحية أو الجمل الروتينية أثناء مباشرة عمل ما... وبعضها الآخر

(وهو ما يهمنا) ينتمي إلى دائرتين:

– دائرة الشعر، لأنه كلام مجازي وفيه إيقاع ورمز.

–دائرة السحر، لأن الغاية منه هو إحداث تأثير على الأشياء بواسطة الكلمة (الكلمة فعل).

وفي هذا يقول مارسيل موس: تتضمن كل حركة سحرية جملة لغوية، ذلك أنها تتضمن دائما حدا أدنى من التمثل، وفيها يتم التعبير عن طبيعة الطقس وغاياته، بلغة داخلية على أية حال، ولذلك نقول إن الطقس الصامت لا وجود له".[1]

إن تأثير الكلمة الشعرية الذي نتحدث عنه هنا لا يجب أن يفهم أن القصد منه هو مدى إطراب السامع ونيل إعجابه واستحسانه للصور والإيقاع... إلخ إننا نقصد بالتأثير، الجانب الفعلي أي حين يتمكن صاحب الكلمة من النفاذ إلى سريره المتلقي ليتملك إرادته، وهنا تتخذ العبارة الشائعة " الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره "دلالتها التأسيسية، إذ ليس القصد منها كما هو متداول اليوم "حساسية الشاعر المفرطة"، فالقدامى كانوا حقا يرون الشاعر عرّافا، يرى ما وراء حجب الغيب، ولذلك كانوا يسمون أقواله "الشيرة" أي أشار به وتنبأ به قبل حدوثه.

وهذا ما كان يدفع أهل نفوسة في المغرب إلى الاعتقاد بأن الشاعر الذي يمر بجمع جالسين، إذا رمي بحصاه، ثم تكلم كلاما ما، سيكون حتما نوعا من الرجم بالغيب، "فالمستور" ينكشف له في تلك اللحظة بالذات.

و"تلك الأبيات الهجائية التي كان الشعراء العرب يتحدثون فيها بلا كلل عن القوافي التي تصيب الهدف كسهام أو رماح... إلخ لم تكن مجازية كثيرا في عيون العرب في مرحلة ما قبل الإسلام، ففي نظرهم كانت للقوافي قوة مادية حقيقية".[2]

والأشعار التي سنتوقف عندها في هذا المبحث يمكن تقسيمها من وجهة نظر سحرية إلى ثلاث فئات: –التعويذات العلاجية، وتكون عادة مصاحبة لوصفات من الطب الشعبي.

– التعزيمات الإنجازية، أي تلك التي ترمي إلى إحداث تأثير سلبي أو إيجابي في الأشخاص وإراداتهم وعواطفهم.

– التعزيمات التبركية والوقائية أي التي تستنزل بركة أو تدفع شرا متوقعا، وهي متنوعة قد تمس الأشياء وظواهر الكون والبشر...إلخ.

وتشترك هذه الفئات الثلاث في كونها لا تتشكل فقط من الملفوظ (الشعري السحري) فقط، بل من التلفظ في كليته، وفي هذا يقول تودوروف "لا يتكون العمل السحري من الملفوظ وحده، وإنما من التلفظ في كليته فهو لا يحتوي الجمل الملفوظة أو الحركات المنجزة فحسب بل يحتوي أيضا أبطال هذا العمل وظروف إنتاجه وعلاقة مجموع العناصر فيما بينها".[3]

بمعنى أن الملفوظ الشعري السحري يجب أن يؤخذ في وضعيته الأدائية التي يتضافر فيها الطقس الأدائي Dromenon بالشعري Poéseis، بالطبع يحدث أن ينفصل الملفوظ

[1] -Mauss (Marcel): Sociologie et Anthro – pologie. Ed Minuit- Paris.2°ED.1960 P50

[2]– ادموند دوتي، السحر والدين في افريقيا الشمالية، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، ص82

[3]– تزفيتان تودوروف، بعض التأملات العامة في السحر، ضمن السحر من منظور انثولوجي، تأليف جماعي، ترجمة محمد أسليم، مؤسسة سندي للطباعة والنشر، مكناس 1999 ص25

الشعري السحري عن الأداء، وهنا يصبح النص مجرد بقايا أو رواسب لغوية فقدت سحريتها وقداستها، أي فقد الشعر سحره فأصبح مجرد شعر أو كلام أحيانا.

كما يمكن أن يحدث العكس، فُتنسى الملفوظات المصاحبة للحركة التعزيمية ويبقى الأداء وحده (حتى وإن كان من الصعب تصور طقس صامت صمتا مطلقا).

I- التعويذات العلاجية:

وهي كثيرة جدا ولكن الملفوظات الشعرية التي تصحب الممارسة العلاجية عادة ما تنسى أو يتم حجبها من طرف الرواة والمخبرين، وحين نسأل ماذا تفعلون للطفل في حالة... وماذا تقولون من أشعار وتعويذات، يُنظر إلينا عامة وكأننا نتهمهم بالسحر أو الشعوذة وهو ما يدفعهم عادة إلى تغيير موضوع الحديث، أو الانصراف نهائيا.

ولكن عندما يستدرج الراوي أو الراوية بلباقة، قد يزودنا بمعلومات هامة، من ذلك مثلا هذه التعويذة الشائعة في بلاد القبائل وهي ترافق علاج الطفل الصغير الذي يكثر بكاؤه (البكاء طبعا في اعتقادهم يعزى إلى عين حاسدة ألحقت به شرا).

ولعلاجه تحضر الأم حفنة قليلة من الملح والفلفل الأسود وتمزجه بزيت زيتون قديم (10سنوات) وتأخذها في يدها اليمنى وترسم حركات دائرية على رأس الولد وهو نائم وتردد مترنمة:

ثْرَيَغْ سوفوس اللَحلو ثْرَيغ إيمّي آديسّوسم
آذيكرْ آمّي آذيحلو آتسرّزْ ثيط أكومشوم.[1]

وترجمته:

أدير باليد الحلوة
أدير(الملح) لابني ليكف عن البكاء.
وسينهض ابني معافى
وتنكسر عين المشؤوم (الحسود).

وتردد هذه الرباعية سبع مرات مرافقة الحركات الدائرية السبع، ثم يرمى بذلك الملح والفلفل والزيت معا في الموقد ليحترق.

إننا هنا أمام سحر أبيض Magie blanche، القصد منه طرد عين الحسد أو الشر باستخدام الطاقات الخارقة المنسوبة إلى الملح والفلفل الأسود والزيت العتيق، بالإضافة إلى الملفوظ الشعري السحري. وعندما نتأمل الرباعية المذكورة، نجد وصفا للحركة في البيت الأول ثم ربطها بالغائية وهي الشفاء.

أما البيت الثالث فيستبق حدوث الشفاء، ويعلل في البيت الرابع السبب وهو زوال العين المشؤومة :

أدير (هذا الملح) بيد الشفاء/ سبب
______ ليكفّ ابني عن البكاء/ غاية.
سينهض ابني معافى /غاية مرجوة
______ تتكسر عين الحسود/سبب حدوثها.

ومن التعويذات التي أخبرتنا بها بعض نساء آث عبد الله وعلي، تلك التي يلجأ إليها لمداواة العقم:

سلفغام إيتغليسثيم سلفغ سالزيث آقطعان
ما يُموسَيَكَم ورَقْازيم آتسدمظ اقبل رمطان

وهوما ترجمته:

أدلك لك بطنك أدلكها بزيت حار(حامض)
إذا ما مسّك زوجك ستحبلين قبل شهر رمضان!

وهي رباعية تردد سبع مرات من طرف "القابلة" أو امرأة مسنة أنجبت الكثير من الذكور، أما الوصفة مثلما تشير إليها الأبيات فهي: زيت عتيق جدا إلى درجة أنه أصبح حار المذاق، يتم تسخينه قليلا ويمزج بطبخة من الأعشاب البرية، ويدهن بها بطن المرأة العاقر.

الرباعية هنا لجأت إلى نفس الترسيمة السابقة أي وصف الحركة المؤداة، وذكر الغاية منها (وهي هنا الحبل، الحمل).

ومما يدل على أهمية الكلمة الشعرية/ السحرية، هو أنهم لا يتصورون أي توفيق

---

[1]- رواية شفوية، من آث لقصر، لسيدة تدعى ب/تعرابت. (60سنة). زمن الرواية 2007.

للوصفة إذا ما لم تصحبها هذه الرباعية، مما يؤكد أن الكلمة هنا ليست مجرد قول، إنها فعل.

أما إذا أصيب الولد بما يسمى عند العامة "بوصفاير" Hépatite (أمسيورغ) فالتعويذة، التي تفرض نفسها هي:

كسْغاكْ سيورْغ ْغفْ اوذميِكْ

كسغاكْث اورديتسوغال

آزكا آذينور وذمــــيِكْ

آذيوغال آكوذاملال

آذييزويغ آمّي ووذميِكْ

لهـــــــلاكْ آذيدّو ذالمال.

وهوما يعني تقريبا:

أزلت هذا الاصفرار عن وجهك

أزلته ولن يعود ثانية.

غدا، سيضيء وجهك

ويغدو أبيض ناصعا

سيحمرّ –يا ولدي– وجهك

وتذهب العلة مع القطعان (الماشية).

ويكرر البيت الأخير وحده(7مرات) إضافية للمرات الثلاث التي تكرر فيها الأبيات كلها.

والتكرار وارد هنا في نهاية كل بيت، من خلال كلمة (وجهك)، وهذا أمر مطرد في الأشعار السحرية، لأن التكرار ،فضلا عن وظيفته الجمالية والإيقاعية، "هو مقولة متأصلة في الفكر البشري، وظاهرة أساسية في العالم المحيط بنا، والشاعر إذ يكرر الكلام إنما يفعل ذلك كي يغير الماضي، ليستطيع التقدم، على الرغم من فداحة ما وقع، ذلك أن الشعر من زاوية نظر ما، هو الماضي الذي نكرره من أجل المستقبل."[1]

أما الوصفة العلاجية التي تشكل الجانب المادي، فهي تتكون من عصير الرمان الحامض (الرمان القارس) ممزوجا بالعسل وعقاقير أخرى لم تذكر لنا (لعقاقر)، يشرْبها الطفل كل صباح، أما سبب تكرار البيت الأخير وحده ثلاث مرات فيعزى إلى اعتقادهم أن "بوصفاير" هذا إذا خرج من جسم الولد فلابد أن يستقر في غيره، وعلى المعالجة التي تردد الأبيات أن تختار له مستقرا، إذ يمكن أن تزجره ليصيب إنسانا آخر تذكره بَاسمه في البيت الشعري، أما هنا فقد رمت بالبلاء على الغنم (قطعان الغنم التي تخرج صباحا):

لهلاكْ آذيدو ذ المال

"المرض سيغدو مع القطعان!"

إن هذه الوصفات المصحوبة بتعويذات أي بملفوظ شعري سحري، قد تفقد سحريتها بمجرد الاستغناء عن الكلام والاكتفاء بالوصفة، وهنا تخرج من دائرة السحر لتلج دائرة الطب الشعبي، وإذا ما أثبتت الوصفة نجاعتها تصبح معرفة دنيوية متاحة للجميع وقد يستعين بها الطب لاحقا.

من الواضح إذن أن الشعر يرافق السحر خاصة في فضاء الثقافة الشفوية التقليدية، وقد بينت البحوث الحديثة المتعلقة بالسحر بأن الطقوس المولدة كانت دائما طقوسا شفاهية، وأن سحر الكلمة سابق لسحر الحركة، لأن الكلمة الحية هي الفكرة الحية الحارة الظافرة.."[2]

التعزيمات الإنجازية:

وأكثر هذه التعزيمات التي عثرنا عليها تخص موضوعا محوريا واحدا وهو التأثير على وجدان الآخر، خاصة تلك التي تستخدم من قبل من يعشق غيره ولا يحصل منه إلا على الصدود والهجران، أو تلك التي تلجأ إليها النسوة للتسلط على أزواجهن.

أما تسمية الفئة الأولى بـــ"تعويذات" والثانية "بتعزيمات" فمرده إلى أن الأولى تستعيذ أي

---

[1]- Edwards (Mikhael): IN Création et Répétition, Sous la direction de René Passeron, Paris Glancier-Guénaud,1982.p143.

[2]- مبارك المناعي، الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، ص42.

تستعين وتستجير بقوة (الوصفة والكلمة) لتحارب قوة شريرة أخرى (هي المرض- الحسد -الجن...) بينما الثانية من العزم والعزم الإرادة، أي: بفعل هذا (الكلام والوصفة...) أريد لفلان أو لشيء ما أن يصبح كما أريده أنا.

أما القاعدة الخلفية التي يستند إليها فعل التعزيم فهي الاعتقاد بأن الحقائق المادية (الأشياء)، وإرادات البشر يمكن التأثير عليها بسبب وجود وحدة كونية عناصرها الماء والنار والتراب والمعادن والهواء... يمكن التلاعب بها ومعالجتها لتستجيب لمآرب من يمتلك المعرفة (السحرية) الكبرى. وفي هذا المجال كثرت التعزيمات الخاصة بالسيطرة على إرادات الأفراد، ذلك أن حلم استبعاد الآخر والتحكم في عواطفه وإرادته يتيح قوة وسلطة لمن يقدر عليه، والسلطة في جميع تجلياتها هي المحرك الحقيقي للعلاقات الاجتماعية، خاصة من منظور المهيمن عليهم، الذين لا يجدون حيلة لمجابهة الأقوياء.

والنساء في المجتمعات الأبوية التقليدية يجدن أنفسهن دوما في وضعية دونية، ويعشن تحت هاجس الإقصاء والتهميش: الطلاق، الزواج بثانية وثالثة...، العنف بكل أشكاله..إلخ

ولذلك فإن التاريخ الأنثروبولوجي لهذه المجتمعات يحفظ لنا زخما هائلا من الممارسات السحرية النسوية للتأثير على الرجال، (العكس أيضا موجود، ولكن بنسبة أقل) فالسحر إذن يأتي هنا كحيلة لمن لا حيلة له، فالمرأة التي تريد أن تنال حب زوجها وطاعته تنتظر عودته من السفر وتضع مجمرة في زاوية من زوايا البيت وفيها بخور وتقف أمام زوجها مرددة في سريرتها:

دْخـلـت عــلـيــك بحــالْ
سيد علي على النصارى
دخـلـت عــلـيــك بحــال
لهلال، ونكسرك بحالْ الخلالْ
طــولـتــي يــا الــقـبـيــة
ومْـشيتــي يــا الغربيــة
آخ عــلـى النــــاس
يكــــون ليّا[1]

فهذه الزوجة تريد أن يخاف منها زوجها مثل خوف النصارى من سيد علي (علي بن أبي طالب). وفي نفس الوقت هي لا تريده أن يفزع وينفر منها، ولذلك تضيف أنها تريد أن تخلق في وجدانه ذلك الشعور الذي يراود الناس حين يرون الهلال (هلال العيد) وتريده أن يكون هش الإرادة رخوا بحيث يسهل كسره مثل خلالة Fébule.

فالرمزية التي لجأت إليها الرباعية موغلة في عمق الخيال الجمعي:

الرهبة ـــــ سيد علي، الفأل والفرح
ـــــ هلال (العيد)، الهشاشة ـــــ خلال.

إن استيهام المرأة هنا يتأسس على نقيض الواقع، فزوجها لا يخاف منها، ولا يأبه بحضورها إطلاقا، وهو صلب عنيد لا يطاوعها.

إن ما ترمي التعزيمة إليه هو في العمق محاولة كسر النسق الذكوري الأبوي للعلاقة: ذكر/ أنثى في المجتمع التقليدي.

هذه التعزيمة شبيهة بما بتعزيمة قبائلية:

ثْشمغ فلاك سالتسعزيم
دخلت عليك بهذه التعزيمة
حلسغد غورك آم ييزم
وتأهبت مثل الأسد
يكسغد اس يزرم
تحزّمت بثعبان
خلغد سيغيرذم
و"تخللت" بعقرب
لمحيباوْ أكثالي
سيتملكك حبي
آكن ثولي الموث بونادم[2]
مثلما يتملك الموت الإنسان!

---

[1]- دوتي(إدومند) -مرجع سابق ص85. لم ينتبه دوتي إلى الصيغة الشعرية، وأوردها على شكل جمل نثرية، بينما في الحقيقة هي من المربوع أ-ب -أ-أ في الأول، وأ-أ ب-أ في الثاني.

[2]- Kherdouci (H). La poésie féminine anonyme Kabyle. Op cité .p487

بالطبع، لتحقق التعزيمة لابد أن ترافقها تلك الوصفة المشار إليها في النص الشعري وهي أن تضع في حزامها رأس ثعبان وأن تتخلل في ثوبها الصدري بجزء من عقرب (إبرة).

تبدو لنا هذه التعزيمة أكثر سحرية من الأولى، فالأولى اكتفت بوضع بخور في زاوية البيت وهو أمر مألوف في الثقافة العربية الإسلامية (بل وحتى المسيحية واليهودية) لأن البخور (الجاوي وراس الحانوت والمسك واللبان) على وجه الخصوص تستعمل لتطهير الأماكن وطرد الأرواح الشريرة!

أما التعزيمة الثانية فهي استعانت بأجزاء حيوانية ذات رمزية كونية معروفة:

– **الثعبان** (الحية) رمز جنسي قضيبي، من جهة فهو يمثل الغواية ومن جهة أخرى يمثل القدرة على التجدد والانبعاث.

– أما، **العقرب** فهو رمز ناري، يمثل العشق والوله، كما تراه الكثير من الأساطير رمزا للخلود. والغاية واحدة: الحصول على حضوة لدى الرجل والتمكن من قهر إرادته.

هذا، مع ملاحظة كون عبارة "التحزم بالثعبان والتخلل بالعقرب"، عبارة نمطية تتكرر كثيرا في الشعر الشعبي، ولعل المجذوب يشير إلى هذه الممارسة السحرية، حين قال:

بهت النساء بهتين

من بهتهم جيت هارب

يتحزموا باللفاع

ويتخلوا بالعقارب[1]

وأحيانا أخرى تكتفي الوصفة، باستعمال سوائل الجسد البشري في رمزيتها، فهذه وصفة تليها تعزيمة شعرية سحرية تقول:

سوْغاكْ آمان ان تبززيط

سقيتك ماء الرحم

إيد يكّان قْر ثاسه اتسيميط

الذي انحدر من الكبد والسرة

آتسحارايظ فلّي

ستحافظ عليّ

آكن يحورب ورڤل غف ثيط[2]

كما يحافظ الحاجب على العين.

ماء الرحم: القصد هو السائل الذي يفرزه فرج المرأة إذا ما بلغت الشهوة القصوى.

– ثاسا –الكبد وهو موطن العواطف والأنوثة والحنان في المخيلة الشعبية.

–ثيميط–(السرة) رمز الاتصال/الانفصال بعالم الأمومة الأول، إنها رمز تكويني.

وتأتي التعزيمة بعد أن تحضر المرأة خرقة قماش كانت قد بللتها بماء الشهوة الذي نزل من فرجها وتفرغ عبر القماش الماء العادي الذي تعده لزوجها إذا ما طلب ماء بعد عودته.

والهدف من ذلك طبعا، أن يسري ماء الشهوة الأنثوي في جسده فلا يذكرها إلا واستبدت به الرغبة واشتد به الوله.

إن مثل هذه التعزيمات تنطلق من خلفية فكرية سحرية مفادها أن طبيعة الشيء الكلية توجد في أجزائه، أي الجزء ينوب عن الكل، فأظافر الشخص أو خصلة من شعره أو منديله... تمثله هو بأكمله إنه المبدأ الفيتيشي البدائي وقد اكتسى رمزية السحر بالعدوى أي نقل خصائص الشيء إلى غيره بالمحاكاة والتعزيم.

فالشهوة التي يمثلها ماء الرحم يرتجى انتقالها عبر الماء إلى من يشربها فيحدث أثر العدوى، أي ينتابه من شهوة ما انتابها هي أثناء الجماع، وبالتالي لن يفرط فيها أبدا، وسيحافظ عليها "مثلما يحافظ الحاجب على العين!".

وفي حالات أخرى، يعتمد مبدأ سحري آخر يقوم على الاعتقاد بأن الكلمة تغير طبيعة

---

[1]– المجذوب (سيدي عبد الرحمان)، مرجع سابق، ص74.

[2]– انظر الملحق الشعري في رسالة خردوسي حسينة المذكورة آنفا، ص486.

الأشياء، وعندما تغيرها إلى حالتها الثانية يمكن أن نوظفها كما نريد أي تختفي خصائصها المادية الأولية وتتحول إلى أداة سحرية.

ومن ذلك أمثلة كثيرة لتعزيمات نسوية تود تحويل الأعشاب والنباتات البرية إلى أدوات مؤثرة عبر تغيير أسمائها.

إن هذه "الاسمانية" Nominalisme التي تتلخص في اعتبار الكليات الكبرى والحقائق مجرد أسماء، وأن الأسماء لها قدرة إيجاد المسميات، هي التي تحرك التعزيمات التي من هذا النوع، ومن ذلك قولهن:

اسْلام عليك آيا مزّير

مدّن سمّاناك آمزّير

نك سمّاغاك

القايذ لوزيرْ

آكاويغ إيورڤازيوْ

أور ايكّاث، اور يتسيزمير

أورزغث اس وقضيب ننحاس

ارنيغاس اسوين نالذكير[1]

وهوما يمكن ترجمته كالتالي:

السلام عليك يا إكليل الجبل

سماك الناس إكليل الجبل

أما أنا اسميك القائد الوزير

سآخذك لزوجي

فلن يضربني بعدها،

ولن يقدر

قيّدته بقضيب من نحاس

وآخر من فولاذ

اعتمدت التعزيمة على تغيير اسم النبتة:

–إكليل الجبل(أمزير) أصبح "قايد لوزير".

إن تغيير الاسم في مثل هذه الممارسات، يُتوسل به لتغيير هوية الشيء وطبيعته أي ليتحول "أمزير" من نبتة برية طيبة الرائحة تستخدم في الطبخ وكذا كشراب علاجي، إلى كائن خارق له قوة "القائد الوزير" أي رتبة من رتب الجن والسحرة، ليؤثر على الزوج فيجعله ضعيفا خانعا لا يقدر على مواجهة زوجته، وكأنه مقيد، بل يصبح مقيدا بقضيب من نحاس (معدن له طاقة شريرة في السحر الشعبي وهو رمز للحقد والبغضاء، ولذلك يسمون في القبايلية الحقد أيضا (النحاس) والحقود (آمْنا حْسي!) والفولاذ رمز للقوة والجبروت!

والتنويعات على مثل هذه التعزيمة كثيرة. إذ يتغير فيها اسم النبتة فقط، بينما تبقى الغاية واحدة والتعزيمة نفسها.

أما التعزيمات الوقائية، أي تلك التي تستعمل لدرء مصيبة متوقعة أو شر منتظر (بغض النظر عن مصدره: الإنسان والطبيعة على حد سواء)، فهي تشتغل على مستوى آخر من التفكير السحري، إذ يعتقد هنا أن قوى الطبيعة ليس عمياء ولا تتحرك بعشوائية، فوراءها قصدية رمزية وأخلاقية عامة: فالبرد لا ينزل عشوائيا ليدمر محصولا ما ويترك ما في الجوار سالما بلا ضرر، إنه مرسل موجه من قوة أعلى، والرياح العاتية لا تهب كيفما اتفق إنها تستهدف ناسا وأرزاقا بعينها... وهكذا، ولذلك فإنه من الحكمة أن يحاول من لديه "العلم الخاص" أن يهادن تلك القوى. وفي اعتقادهم أنه توجد صيغ (شعرية سحرية) لكل المواقف والظواهر، ويكفي أن نحيط بها علما، لكي تسير الأمور على ما يرام.

ومن ذلك مثلا ما نجده في بلدة آث القصر في نواحي البويرة، إذ تعمد المرأة إذا ما بدأ البرَد (أبروري) ينزل وبدأ الخوف يعم قلقا على المحاصيل (الزيتون على وجه الخصوص)، إلى أخذ ثلاث حبات من البرد في أول نزوله، وتقوم بسحقها بين حجرين أو بأية أداة تكون في متناولها وهي تردد في قرارتها:

[1]- رواية شفوية، لسيدة تدعى ب/ ثاكليث، بلدية ثاغزوث/ البويرة، زمن الرواية 2009.

آيرويْ اكْيروري
آتْنْدَرْ آدْيفروري
ثيخر اسيا غوري
اغلي غرْ اثمورث الخالي.

وهوما معناه:

حبات البرَد
سنسحقها سحقا
إليك عني!
ولْتسقطي في البر الخالي.[1]

ويعتقدن طبعا أن البرد بعد ذلك سيكف عن النزول و"يذهب" إلى البراري الخالية أين لا يحدث أضرارا بالناس والأرزاق.

اكتفينا هنا بالملفوظات الشعرية السحرية وحدها بينما عالم السحر فيه طلاسم كثيرة وتعويذات وتمائم وطقوس غريبة... ولم نلج تلك العوالم لأن المقام لا يتسع لها في هذا المقال.

هذا من جهة ومن جهة أخرى لم نرد تناول الممارسات السحرية المتعلقة بالموت والأرواح والدفن... لأنها كثيرة جدا، وقد يضيق بنا المقام هنا للإحاطة بها، فالسحر في اعتقادنا مثله مثل الشعر، غير مفصول عن دورة الحياة.

أما سبب تركيزنا على الممارسات النسوية في الشعر-السحري، فذلك في الحقيقة ليس خيارا، إننا أوردنا الأشعار التي عثرنا عليها وهي غالبا نسوية، ذلك لأن السحر في شمال إفريقيا (كما في كثير من الثقافات) يكاد يكون إبداعا نسويا (يكاد)، وهذا له تفسير تاريخي موغل في القدم، فالبربريات منذ فجر التاريخ مارسن السحر وبرعن فيه، وحتى وإن وجد سحرة ومشعوذون رجال فإن النسوة أكثر ممارسة.

ولا يعود السبب في رأينا إلى طبيعة غامضة لدى النساء، بل إلى ظروف تاريخية واجتماعية جعلت النساء في وضعيات دونية، عقب الانتقال من الأموسية إلى المجتمع الأبوي، وهو ما دفعهن إلى البحث عن سلاح يعيد لهن السلطة الضائعة، وقد وجدت هذا السلاح في جمالهن حينا، في دموعهن حينا وفي سحرهن حينا آخر إنها حرب مشروعة.

ولكن هذا التفسير جزئي جدا، وليس من السهل محاولة فهم الأسباب العميقة التي جعلت النساء يمارسن السحر أكثر من الرجال، ولعل العودة إلى أنثروبولوجيا العقليات وتطور الأنساق الثقافية قد يساعد على ذلك بشكل موضوعي.

ولا نرى في السحر -من زاويتنا- ممارسة مخلة بالأنوثة أي ليست علامة على الشر في حد ذاته، فالسحر نمط من أنماط التفكير ولا تجد النسوة الساحرات مبررا لسحرهن لو لم يكن هذا النمط ساكنا في عقول الرجال أيضا. من هنا يجب أن نتخلص من الأحكام الجاهزة التي تنطلق من مسلمات ذكورية بحتة إذا أردنا فهم طبيعة السحر وعلاقته بالحياة الجماعية والفردية في النسق الثقافي الذي ننتمي إليه.

تبين لنا إذن أن الشعر في الثقافات الشفوية خاصة يكتسي دلالة سحرية (ليس من باب إن من البيان لسحرا) عميقة. فالملفوظ الشعري هنا ينتمي إلى نسق ثقافي يؤمن بطاقة الكلمة وجبروتها، ويرى الكون والأشياء والبشر... وحدة حيوية تتشكل من عناصر يمكن إعادة بناءها وتشكيلها وفق إرادة الساحر(ة)، أي وفق ما تحمله الكلمة من نفس خلاق وهذا الإدعاء ذاته، أي ادعاء "القدرة" (والقادر هو الله وحده في اعتقاد الناس) من طرف الساحر هو الذي جعل الناس ينظرون إليه نظرة رهبة وخوف وكراهية معا.

[1]- هذه الرباعية والممارسة المتعلقة بها، عايشناها مرارا وقد كانت الأم تقوم بها كلما نزل البرَد.

إن "الشعر السحري" في كل الطقوس انطلق أولا من تأثير الكلمة المسجوعة والمقفاة والغامضة، ثم جاءت من بعد تلك الوصفات والمستحضرات الغريبة (نباتية وحيوانية ومعدنية)، بل وربما كان الشعر سحرا في أول أمره "فالشعر في الأصل اسم للعلم الدقيق في قولهم: ليث شعري، وصار في التعارف اسما للموزون المقفى من الكلام".[1]

إن غرابة السحر والأشعار والطقوس المرتبطة به جعلته دائرة مغلقة في وجه الباحثين المعاصرين، ولذلك فنحن اليوم لا نعرف إلا نتفا من ظواهر معزولة ولم نتمكن بعد من صياغة نظرية كاملة ودقيقة للشعر السحري على وجه الخصوص.

وبصرف النظر عن السمات النظمية والإيقاعية للأشعار السحرية، نلاحظ أنها أكثر الأشكال الشعرية حفظا للمعتقدات الشعبية الموغلة في العراقة، وتلك المعتقدات نفسها ليست دائما محلية وخاصة، بل في كثير من الأحيان منفتحة على موروث عالمي مشترك.

وهذا ما جعل محمد الجوهري يقول: "إننا نصادف في هذا المجال أكثر من أي ميدان آخر من ميادين التراث الشعبي، ما يعرف بالأفكار أو المواقف الإنسانية العامة، أو ما يسمى الأفكار الأساسية".[2] تلك الأفكار التي كان الألمان يسمونها Elementar Gedanke، وقد صاغها Bastian ومن قبله فيلهلم غريم W.Grimm، ثم بلورها فرانتز بواس Frantz Boas[3]، وهي تشير إلى وجود مقولات أساسية مشتركة بين جميع الثقافات، تتجاوز المعطى المحلي وتعبر عن وحدة الطبيعة البشرية.

قائمة المراجع باللغة العربية:

- الأصفهاني (الراغب): مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان داودي، دار القلم دمشق، 1992، ط1.
- الجوهري (محمد): الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ضمن دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983، ط1.
- دوتي (ادموند): السحر والدين في إفريقيا الشمالية، (1908)، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، 2008.
- المجذوب (سيدي عبد الرحمان): قال المجذوب، تحقيق عبد الرحمان رباحي، مكتبة الشركة الجزائرية، 2000.
- المناعي(مبروك): الشعر والسحر،، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.
- تأليف جماعي: السحر من منظور انثولوجي، ترجمة محمد أسليم، مؤسسة سندي للطباعة والنشر، مكناس، ط 1999.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Edwards(Mikhael) :IN Création et Répétition, Sous la direction de René Passeron, Paris Glancier-Guénaud, 1982.
- Kherdouci (Hacina). La poésie féminine anonyme Kabyle, Approche anthropo-imaginaire de la question du corps. Thèse de Doctorat, dirigée par le professeur Claude Fintz, Université dz Grenoble III .2007.
-Mammeri (Mouloud): Chikh Mohand a dit, éd CNRPAH , Alger 2005.
- Mauss (Marcel): Sociologie et Anthropologie. Ed Minuit-Paris.2°ED.1960.
- Van Gennep (Arnold): Les Rites de passage. Paris Librairie Critique. Emile Noury.1°ed.1909

[1]- الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان داودي، دار القلم دمشق، 1992، ط1، (مادة شعر).

[2]- محمد الجوهري، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ضمن دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983، ط1، ص43.

[3]- باستيان (أدولف)، (1825/1905) طبيب وعالم ألماني، هو مؤسس الأنثوغرافيا (VOLKERKUNDE)، من مؤلفاته: الإنسان في التاريخ، شعوب آسيا الشرقية. وهو أستاذ فرانز بواس.

- فيلهلم قريم: (1785/1863) أديب وناشر وفولكلوري ألماني شهير مع أخيه جاكوب، وهما من رواد جامعي التراث الشعبي.
-فرانتز بواس: (1858/1942) أنثروبولوجي أمريكي من أصل ألماني، من مؤلفاته: العرق، اللغة والثقافة

مفهوم المنهج الموضوعاتي
في المقاربات الغربية الحديثة

د.مسعودة لعريط

يثير التعامل مع المنهج الموضوعاتي في المقاربات الحديثة، على مستوى التطبيق إشكالية منهجية تبرز في التعريفات المختلفة لهذا المنهج فج.ب.ويبر (J.P.Weber) يطلقه على «الصورة الملحّة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما(1)» ويصفه بارت (R.Barthes) على أنّه «شبكة منظمة من الهواجس (Obsessions)(2)»، بينما يبرز الموضوعاتي عند ج.ب.ريشار (J.P/Richard) في شكل هوية سرّية ذات مستويات متعددة، أي تلك الهوية التي تحدد العمل الأدبي، والتي تحمل مستويات تتمظهر وفق معطيات معرفية وجمالية بفعل القراءة(3).

تتحدد رؤى هؤلاء النقاد للمنهج الموضوعاتي وفق دواعي ذاتية وموضوعية، فأما الذاتية فتلك التي تتعلق بالرؤى الخاصة لكل ناقد، وأما الموضوعية فالمتعلقة ببدايات النقد الموضوعاتي، حيث ظهر على أنه وسيلة للتخلص من هيمنة النقد الوضعي واللانسوني(4).

إشكالية المفاهيم الموضوعاتية:

تحتوي الموضوعاتية العديد من المفاهيم المتلابسة التي يمكن أن نرجعها إلى اختلافات رؤيوية لمنظري هذا المنهج، بحسب الفروع الفلسفية التي يصدرون عنها. فقد تترادف هذه المفاهيم، وقد تحتوي فروقات صغيرة يصبح من العسير تحديدها، إلا أننا رأينا من الأجدر أن نوضّحها بالقدر الذي يخدم مقاربتنا، وتتمثل هذه المفاهيم فيما يلي:

أولا: الحافز (Motif)
ثانيا: الموضوع (Thème)
ثالثا: الصورة (Image)

يتحدّد الحافز (Motif) عند ريمون تروسون (R.Trousson) على أنه مفهوم واسع، ومظهر يمثل «...وضعية قاعدية غير شخصية...(5)» بتأثير من اللفظة الألمانية (Motiv)، حيث يبيّن أن الحافز أعم من الموضوع (Thème) الذي هو التعبير الشخصي والخاص للحافز، فهذا الأخير شبيه بالمادة الخام بالنسبة للناحت، ويشبه الكلمة في المعجم بالنسبة للأديب، أي الكلمة خارج سياق النص، بينما يطرح الموضوع على أنه التعبير الخاص للحافز، فعندما نقول موضوعا فإننا نمر من العام إلى الخاص، أو من المجرّد إلى المجسّد.

فالموضوع إذن هو الاستخدام الشخصي للحافز، وبذلك تكون الكلمة في المعجم عبارة عن حافز تتحول مباشرة لتمثل موضوعا حالما ينزلها الكاتب منزلة معينة داخل سياق نص ما، فالاختلاف بين الحافز والموضوع يكمن في الدرجة لا في الطبيعة.

غير أن برينال(6)(Brunel) يذهب تماما عكس ما حدّده تروسون، إذ يبدو في اعتقاده أن الموضوع أكثر عمومية وتجريدا من الحافز، الذي يحضر عنده باعتباره الاستخدام الشخصي للموضوع.

بينما يهتم ج ب ريشار(7) (Jean Pierre Richard) أكثر بمفهومي الصورة (Image) والموضوع (Thème) أي تلك الصورة الخاصة بكل مبدع، والتي تظهر في العمل الأدبي على شكل موضوعات أو هواجس (Obsessions) فالموضوع عند ج ب ريتشارد قد يترادف مع الهاجس بينما يبقى مفهوم الصورة ذلك البناء المكتمل، الذي يهدف إلى دراسته.

وفي هذا السياق يؤكد غاستون باشلار(8) (Gaston Bachelard) مفهوم الصورة المركزية (Image centrale)، حيث أن هذه الصورة هي التي توجه النسيج السردي لنص ما فهذه الصورة المركزية تمثل عالما متخيلا يتمظهر عبر صور جزئية معينة، والهدف عند باشلار هو أن يكتشف قوانين انتظام هذه الصور في لا وعي الكاتب لفهم قدرته الإبداعية.

وخلاصة القول هي أن هذه التداخلات المفاهيمية في حقل الصورة مرتبط بالجانب النفسي، كما أنّ مفهوم الصورة يرتبط بالفلسفة الظاهراتية. أمّا مفهوم الحافز فهو يؤدي دلالة سردية ترتبط بالسياق السردي، غير أن ما يوحّد هذه الاختلافات هو مفهوم "الموضوع" (Thème) باعتباره ركيزة أساسية في المنهج الموضوعاتي، وحيث أنّ الموضوع المهيمن في عمل أدبي ما قد يظهر صورة معينة، وقد يمثّل حافزا للكتابة.

المنابت الفلسفية للموضوعاتية:

ينحدر المنهج الموضوعاتي من أصول فلسفية مختلفة، ولعل هذه المنابت المتباينة هي التي أفرزت تباينات مصطلحية، ومفاهيمية وهي نفسها التي قد جعلت هذا المنهج يظهر بصورَ مختلفة، تجسدت في اتجاهاته النظرية، والتطبيقية وجعلته أيضا ينفتح على مناهج مختلفة.

وقد حصر أغلب الدارسين هذه المنابت الفلسفية في ثلاثة أصول:

أولها: الأصول الفلسفية والنفسية.
ثانيها: الأصول الفلسفية الظاهراتية
ثالثها: الأصول الفلسفية الوجودية.

تداخلت هذه المرجعيات الثلاث لتشكل المنطلق الأساس للفهم الموضوعاتي للأدب الذي انبثق عنه تدريجيا ما يسمى بالمنهج الموضوعاتي، وهو ما جعل روجي فايول(9) (R.Fayolle) يلاحظ أن أغلب نقاد "النقد الجديد" (La critique nouvelle) هم من الفلاسفة، أو أنهم أساتذة أدب وليسوا علماء نفس.

وقد أفاد الفهم الموضوعاتي للظواهر، بصورة عامة من التحليل النفسي (Psychanalyse)، ويبرز ذلك بخاصة عند "غاستون باشلار" الذي يعدّ أول من استخدم التحليل في تفسيره للظواهر في إطار ما يسمى بالنقد الجديد، وبرز ذلك من خلال دراسته للعناصر الأربعة: "النار والهواء والماء والتراب" وكان هدف باشلار من ذلك «...اكتشاف الرابط الذي يجمع الصور الشعرية بالواقع من خلال هذه العناصر الأربعة...(10)» ويمكن أن نلخص التجربة الباشلارية من خلال ذكر هذه المؤلفات:

1- التحليل النفسي للنار، 1938 (La psychanalyse du feu, 1983)

2- الماء والأحلام، 1942 (L'eau et les rêves, 1942)

3- الهواء وأحلام اليقظة، 1944 (L'air et songes, 1944)

4- الأرض وأحلام يقظة السكينة والأرض وأحلام يقظة الإرادة، 1948.

(La terre et les rêveries du repos, et la terre et les rêveries de la volonté, 1948).

ويتجسّد الفهم النفسي، الظاهراتي، الباشلاري أكثر، في الحقل النقدي الأدبي الموضوعاتي مع جورج بولي (11) (George Poulet) حينما عمد إلى تحليل كيفية الوعي الأدبي ببعدي "الآن والزمان"(La durée et l'instant)، ونلمس ذلك من خلال مؤلفاته التالية:

1- دراسات حول الزمن الإنساني1950 (Etude sur le temps humain, 1950)

2- قياس اللحظة، 1968 (Mesure de l'instant, 1968)

3- الفضاء البروستي، 1963 (L'espace proustien, 1963)

وركز من خلال ذلك على التجربة الخاصّة للمبدع التي تتضمّنها أعماله الأدبية. وقد تعمّقت التجربة الموضوعاتية أكثر مع ج.ب. ريشار حيث أصبحت الدراسة أقلّ تجريدية من التي سبقتها على حدّ تعبير روجي فايول(12)، إذ عمد ريشار إلى التركيز على خصوصية الصور عند كلّ كاتب، وكان الهدف من دراسته « ليس وصف محتوى فكرة ما، ولكن إيجاد المبدأ الذي يجمع هذه الأفكار بهدف الوصول إلى الفعل الخلاق للمبدع(13)».

وللقارئ هذه المصنّفات التي تلخّص تجربة ريشار في حقل النقد الموضوعاتي:

1- أدب وحساسية: (Littérature et sensation, 1954)

2- شعر وعمق: (Poésie et profondeur, 1955)

3- إحدى عشر دراسة حول الشعر المعاصر: (Onze études sur la poésie moderne 1964)

4- منظر شاطوبريون: (Paysage de "chateu briand, 1967)

5- دراسات حول الرومانسية: (Etudes sur le romantisme, 1971)

إضافة إلى التحليل النفسي، تعدّ الظاهراتية المنطلق الأساس لهذا النقد حيث تمثل فلسفة إدموند هوسرل (Husserl Edmund (1859-1938)) الظاهرية خلفية نظرية إرتكزت عليها أغلب المحاولات الأدبية النقدية، وهو ما لاحظه روبيرت ماجليولا (R.Magleiola) فيما يسمى بـ «التناول الظاهري للأدب(14)»، فهوسرل يرى أن «...الموضوع المختصّ بالبحث الفلسفي هو محتويات أو مضامين الشعور وليس موضوعات العالم الخارجي ... وتدّعي الظاهراتية أنها تبيّن لنا الطبيعة الباطنية لكل من الشعور الإنساني والظواهري(15) » فالظاهراتية إذن تذهب إلى أن «...العقل الإنساني هو مركز كل معنى وأصله(16). »

طوّر-فيما بعد- كلّ من مارتن هايدغر (Heidegger Martin) وج.ب.سارتر (J.P.Sartre) هذه النظرة الموضوعيّة التي جاء بها هورسل، بإضافتهما البعدِ الوجودي الميتافيزيقي، أي البعد الخارجي للوعي. فالوعي إنما يحدث في أبعاد زمنية ومكانية وجودية على العموم (17).

وإذا ما ربطنا هذه التطورات الفلسفية بالحقل الأدبي النقدي والموضوعاتي فإننا نلفي -مثلا- غادامير (Gadamer) يرى أن «...العمل الأدبي لا يقتحم العالم كحزمة من المعاني

المنتهية أو المعلبة سلفا، بل يعتمد المعنى على الموقف التاريخي للمؤول(18)» مما فتح المجال أمام القارئ الناقد بالانتقال من النص إلى خارجه بمعنى إلى المحيط الذي يحفّ بالنص.

ويمكن أن نلخّص إفادة الفهم الموضوعاتي النقدي للأدب كما يلي: أفاد التوجه الموضوعاتي للأدب من الظاهراتية حينما طرح الوعي في بعده الشعوري، ثم في بعده الوجودي حينما أفاد من الوجودية، ثمّ في بعده اللاشعوري حينما أفاد من التحليل النفسي، الفرويدي(19)، يضاف إلى ذلك إفادته من «الحدس البرغسوني(20)» ومن الصور البدائية عند غاستون باشلار(21).

بهذا يكون النقد الموضوعاتي قد فتح آفاقا رحبة، تجعله أكثر وعيا للظاهرة الأدبية حيث منح الناقد آليات متعدّدة للفهم، إلى جانب الحرية النسبية في الممارسة النقدية.

إن هذه التشعّبات الفلسفية كادت تعصف بالنقد الموضوعاتي باعتباره آلية تستخدم في النقد الأدبي لإغراقه الشديد في البعد الفلسفي، لو لا أن النقاد غدّوا تحاليلهم بالطابعين: البلاغي والسردي (Narrativ)(22)

ويبدو أن هذا الانفتاح الفلسفي سيرفقه – حتما– انفتاح على مستوى المناهج الأخرى، مما قد يطرح إشكالية كبرى أمام ثوابته، فقد تظهر متغيراته أكثر، وفي هذا الضوء يصبح توحيد الرؤية النظرية للنقد الموضوعاتي أمرا عسيرا، وتوحيد الممارسات التطبيقية أمرا أعسر، وهذا من أكبر الصعوبات التي تعترض المستخدمين لهذا المنهج وهي العلّة التي جعلته يأخذ توجهات نقدية مختلفة.

التوجهات النقدية الموضوعاتية:

من بين أعلام الموضوعاتية، الذين أعطوا اهتماما خاصا للشكل ج.روسي (Jean Roussey) الذي يرى أن الموضوع يستطيع في كل مرة أن يمر من المستوى الدلالي إلى المستوى الشكلي، فـ "الشكل نابع من الأعماق"(23) بمعنى أن الطريقة التي تبنى بها الموضوعات في عمل أدبي هي التي تحمل خصوصية النص الأدبي وخصوصية المبدع فقد تتقاطع الموضوعات بين الكتاب غير أن ما يجعلها تختلف هو طريقة تشكلها، كما أن اختلاف الكتاب في وعيهم للموضوعات يفرض اختلافا في طريقة الكتابة.

بينما يطرح (Jean Starobinski) العمل الأدبي من خلال موضوعاتية الرؤية التي تجتمع في أكبر وأهم المونوغرافيات، ثم تتقسم في مظاهر مشتقة ومدروسة (24) و« يقر ستاروبنسكي أنه إذا ما أردنا أن نتتبع بالتفصيل انتشار موضوع ما في عمل أدبي أو مجموعة من الأعمال، فليس ثمة داعيا لأن نمنح لكبار المؤلفين وللآثار الناجحة درجة متميزة، بل علينا أن نأخذ بعين الاعتبار كذلك المؤلفين الصغار والمؤلفات الصغيرة »(25)، بمعنى أن الناقد إذا ما أراد أن يتتبع انتشار موضوع ما –من منظار موضوعاتي كما يراه ستاروبنسكي– فإنه لا يخضع عمله إلا للموضوع، أي أنه ينطلق منه ويلاحقه في الكتابات المختلفة دون أن يخضع عمله للاختيار وبذلك فإن ستاروبنسكي يغيب أهمية المؤلف، إذ ليس هناك فرقا بين مؤلف كبير ومؤلف صغير، ولا بين مؤلف جيد وآخر رديء وهو بهذا المعنى يهمل كذلك أهمية المؤلف، ولا يترك أهمية إلا للموضوع، ويبدو أن هذا التوجه يمنح سلطة مطلقة للموضوع.

ويتجلى النقد الموضوعاتي عند ج.بولي على أنه «قبض واع أو فهم لوعي

الآخرين»[26]، وبهذا يحدد وظيفة النقد في إبراز بعض المخاوف الشخصية وإجلائها باعتبارها منطلقا لألف فكرة، أو صورة تشع من مركز تفكيري فرويدي[27].

ومن خلال هذا يبدو أنّ الموضوعاتي عند بولي طريقة لكشف وفهم الآخرين فتتبع موضوع ما في عمل أدبي معين هو بمثابة تتبع لا شعور شخصية المؤلف، وإجلاء هذا الموضوع هو إجلاء لشخصية المبدع، وبهذا يكون النقد الموضوعاتي عند بولي محاولة لكشف لاوعي الكاتب.

وأمّا جون "بيار ريشار"، فقد أفاد من المعرفة الموضوعاتية البشلارية في دراسته للأعمال الأدبية، و«... استطاع أن يمزج بين فكرة الخيال المادي والإشكالات الوجودية لكاتب ما، فهو يمنح الصورة ترجمة على طريقة الفهم الباشلاري من أجل أن يستخدم هذه الترجمة بعد ذلك آلية للتحليل وإعادة تركيب تلك الصورة من خلال معطيات الإشكالات الوجودية المتصارعة»[28]، فالقراءة الموضوعاتية عند ريشار هي إثارة لهذه التعارضات وجمع لما تفرزه من علاقات جديدة وربط لشبكة التعارضات هذه، وإعادة تركيبها في بناء جديد، فريشار يعمد إلى أن يحول بعض الأفكار من وجودها المجرد، إلى وجودها الملموس ثم يربط هذه الموضوعات - بعد أن يحللها بالأبعاد الوجودية للكاتب، من أجل فهم العمل الأدبي والوصول إلى فهم المبدع، ففي خلال دراسته لقصيدة "عمق بود لير" (Profondeur de Baudelaire) على سبيل المثال تعمق في فهم المأساة الداخلية للمبدع من خلال عمله الأدبي فالحافز الضباب (Brouillard) يصنفه تحت موضوعين: الحجرة (الغموض والصلابة المطلقة) والزجاج (الشفافية المطلقة)، وهذا التعقيد وهذا الثراء وهذه الشفافية في بناءاته تجعل من ريشار الموضوعاتي الممتاز بدون معارض[29].

ومن هذا المنطلق يمكن أن نحصر التوجهات الموضوعاتية الكبرى كالآتي:

1- التوجه النفسي: مثلما هو عند بولي (J. Poulet)

2- التوجه الشكلي : مثلما هو عند روسي (J.Rousset)

3- التوجه المعرفي : مثلما نلفيه عند ريشار (J.P.Ricahard)

قائمة المصادر والمراجع:

1- علوش (السعيد): النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة للنشر والتوزيع، الرباط المغرب، ط1، 1989، ص11

2- Brunel (P) et autres : qu'est ce que la littérature comparée ? Armand collin-collection, U2 Paris 1983P, 122.

ونشير إلى أننا استعنا بالترجمة العربية المخطوطة لهذا الكاتب، إلا أن ذلك لم يغننا عن الإطلاع على النسخة الأصلية بلغتنا الفرنسية، وقد قام بترجمته الأساتذة: حنون (عبد المجيد)، مسلاّتي (نسيمة)، رجّال (عمار) وهو مخطوط موجود بمكتب الأمانة العامة للرابطة العربية للأدب المقارن بجامعة عنابة.

3 - علوش (السعيد): النقد الموضوعاتي (مرجع سابق) ص 11.

4 - وردت هذه الفكرة عند كل من:

P. Moreau : La critique littéraire en France. Armond collin. Librairie Armond collin. Paris. 1960. P178.

وتكررت عند: علوش السعيد: النقد الموضوعاتي، (مرجع سابق) في الصفحات التالية: 18، 19، 20، 21، 31.

5 - Brunel (p) et autres : qu'est ce que la littérature comparée ? P 128.

6 –Ibid, P 128, 129.

ويشاطره في هذا التحديد جيرالد برانس (G.Prince) الذي يرى أن الحافز أكثر ملموسية من الموضوع أنظر: (علوش السعيد): النقد الموضوعاتي (مرجع سابق) ص 14.

7- Roger Fayolle : La critique littéraire, A. Colin, 1964, P 187.

8- Chami Anissa : Approche thématique, images des femmes dans le roman marocain, images et thèmes de l'enfermement, chez Driss Chraïbi, M.Bencheikh, et autres : Approches scientifiques des textes magrébin, Toubkal, Casablanca, Maroc, 1987, P29.

9- Roger Fayole : La critique littéraire, 185.

10- Ibid. P 185

11 -Ibid. p 187

12 - Ibid, p 187

13 - Ibid. p187

14- لحميداني (حميد): النقد الموضوعاتي أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 4 المغرب، 1990 ص32

15- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: الغانمي(سعيد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع بيروت، (لبنان)، عمان (الأردن)، ط1، 1996 ص 162

16- المرجع نفسه، ص 162

17- لحميداني (حميد): النقد الموضوعاتي أصوله وإتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (مرجع سابق)، ص32 وما بعدها

18- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر الغانمي (سعيد)، (مرجع سابق) ص 163

19- هذا التركيز على الوعي واللاوعي والبعد الظاهري الوجودي يمكن أن ينتقل في الحقل النقدي الأدبي من الكاتب إلى القارئ باعتباره طرفا في معادلة الكتابة وهو ما اصطلح عليه كل من نورمان هولاند (H.Norman) وديفيد بلاتشس (D.Blaches) بعلم نفس القارئ، وللإفادة أكثر أنظر: (المرجع نفسه) ، ص180، 181.

20- لحميداني (حميد): النقد الموضوعاتي أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (مرجع سابق)، ص 33

21- المرجع نفسه، ص 33

22-Brunel (p) et autres : qu'est ce que la littérature comparée ?p120

23-Ibid, p120

24- W: Smekers : Thématique, méthodes du texte, introduction aux études littéraires, dirigé par Maurice delcroix et Fernand Hallyn - *duculot, Paris* 1987, .P 106

25- Brunel (p) et autres : qu'est ce que la littérature comparée ? P 117

26- W.smekers : Thématique, Maurice delcroix et autres, méthodes du texte, introduction aux études littéraires,P 107

27- Brunel (P) et autres: qu'est que la littérature comparée ? P 123

28- W.smekers : Thématique, Maurice de lcroix et autres, méthodes du texte, introduction aux études littéraires, p 108

29- W.smekers : Thématique, Maurice de lcroix et autres, méthodes du texte, introduction aux études littéraires, P 108



هكذا تكلم الطاهر وطار كتاب في أربع مجلدات للدكتور علي ملاحي

التنظير الجمالي عند أفلاطون وأرسطو

أ. عمور محمد

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف –

تعتبر الإلياذة والأوديسا من أروع ما سطرته الحضارة اليونانية، لما تتصفان به من الجمال الأسلوبي الأدبي والإيقاعي، غير أنه يمكن الادعاء أن هناك محاولات أخرى سبقت الإلياذة والأوديسا، كالملحمة الهندية التي أخذ عنها –هوميروس– بل نحس بشعراء نظموا قصائد في أغراض مختلفة، ونقاد كانت لهم محاولات غير منهجية متفرقة في النقد الأدبي اليوناني، تمثل أقدمها في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة أثينا في أعيادها الدينية، وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء، ولم تكن هذ الأحكام الأدبية معللة من الناحية الفنية[1]، وعند شعراء المسرح اليوناني، وبخاصة شعراء الملهاة منهم. ومنذ القرن الرابع قبل الميلاد تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجدية التي كان لها ما بعدها شأنا مسرحية أرستوفانيس 448/380 ق.م في مسرحيته – الضفادع–

وما شهده القرنان الخامس والرابع قبل الميلاد من تطور في الفلسفة اليونانية وفي نشوء النظم الأساسية في الفلسفة القديمة ومن تحول في الحراك النقدي ودخوله مرحلة جديدة، حيث تظهر لأول مرة أعمال نقدية عميقة في طرحها وشاملة في تصورتها، إلا تأكيدا على وجود تلك المحاولات النقدية غير المنهجية التي سبقت استخلاصات أفلاطون وأرسطو. ففي هذا المجال الزمني وضع ديموقريط فلسفته المادية وأسس أفلاطون فلسفته المثالية، وفيه صاغ أرسطو نظامه المتأجج بين المثالية والمادية، ونشأ الشكل الفني المتخصص في تقديم القضايا الفلسفية – الحوار– وفيه يعرض الفيلسوف أفكاره على شكل مناقشة مع حكيم ما يناقضه أو مع تلاميذه[2].

أولا– مثالية أفلاطون والبحث عن الالتزام في الأدب:

كان أفلاطون (427،347ق.م) تلميذا من تلامذة سقراط، وبعد موته بدأ أفلاطون سنوات التجوال التي زار فيها كلا من مصر وصقلية التي زارها ثلاث مرات وحاول الاصلاح فيها، فأسهم في الصراع السياسي بين الأحزاب في بلاط الحاكمين (دنويس الأكبر وديونيس الأصغر). وفي حوالي عام 387ق.م أسس أفلاطون مدرسته التي اشتهرت باسم الأكاديمية. يعتبر تأسيس الأكاديمية نقطة تحول في حياة أفلاطون، بل يعتبر أيضا أكبر حدث في تاريخ العلم في غرب أوربا. ولقد كان الهدف من إنشاء الأكاديمية هو القضاء على الدراسات العلمية والميل العلمي لتعليم الإقناع الذي أصبح على يد أفلاطون يعني وجوب اتحاد القوى السياسية والمعرفة الحقيقية.

تتحدد الفلسفة المثالية عند أفلاطون في قاعدة جوهرية مفادها أن ما نراه بأعيننا وندركه بالحواس ليس من الحقيقة في شيء، ولكنه مظهر فقط، أوشبح لأصل آخر، ومن هذه الفكرة استمد تقسيم الموجودات إلى حقيقة وظاهر، والحقيقة هي الأصل أو المثل، وأن المحسوسات ما هي إلا مظاهر لتلك المثل[3]، ويمكن أن نلاحظ ثلاث مراحل مربها الفكر الأفلاطوني:

أ– **المرحلة السقراطية:** وفيها يتبع أفلاطون طريقة معلمه سقراط بدقة ويجري أبحاثه على شكل محادثات قائمة على الأسئلة والأجوبة وباستطاعتنا أن نقول إن المرحلة الأولى في نظرية المثل باعتبار أنها الحقيقة التي نبحث عنها وراء الأشياء المحسوسة الجزئية، هي المرحلة السقراطية التي امتازت

بالبحث في الأمور الأخلاقية والجمالية، فكان المثال هو الشيء بالذات auto to.

ب- مرحلة تكون الطريقة الأفلاطونية المستقلة: وفيها تقدم أفلاطون نخطوة أبعد من أستاذه فضرب مثلاً الرياضيات، إلى جانب الأخلاقيات السقراطية. فالمساواة، والكبر، والصغر، والجمال، والخير، والعدل يوضح بها فكرة المثال التي تعني القيم الأخلاقية والجمالية والحقائق الرياضية. ويمتاز المثال في محاورة (فيدون) بأنه ثابت لا يتغير، يدرك بالعقل لا بالحس، والمحسوسات المتغيرة تشارك فيه، والمثال هو العلة الحقيقية في وجود الأشياء.

ج- المرحلة الأفلاطونية: وفيها يحدث انعطاف في نظرات أفلاطون فيتناقص دور سقراط في أعماله تناقصاً لافتاً حتى يختفي تماماً في عمله الأخير (القوانين) ونجد في هذه المرحلة صفتين جديدتين تضافان إلى المثل:

- الأولى أنها منفصلة عن المحسوسات وتوجد خارجها.

- الثانية أن هناك مثلاً للكائنات الطبيعية، وأخرى للمصنوعات الإنسانية[4].

إن هذه المراحل التي ذكرتها ضرورة لازمة لكي نقترب من أفلاطون كناقد أدبي وذلك لتوضيح حقيقة موقفه من الأدب بوجه عام. فلقد ساهم أفلاطون مساهمات فعالة في مجال تطور النقد الأدبي عن طريق تلك الأفكار والملاحظات المتناثرة هنا وهناك في أعماله الفلسفية. ليس معنى ذلك أنه قد خرج بنظرية متماسكة كاملة في مجال النقد. إن كل ما قدمه هو مجموعة من الأفكار الموحية المضئة، إنها تلميحات ذات قيمة أكبر من القيمة التي تتميز نها كل نظرية متكاملة، لكن ليس هناك أعظم من ملاحظاته عن طبيعة الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص[5]. يظهر لأول مرة في أعمال أفلاطون مفهوم المحاكاة كعنصر مميز ليس لكل الفنون، بالرغم من أن الفكرة كانت معروفة قبل عصره بفترة ليست قصيرة. إن أفلاطون نفسه يعترف أن هذه الفكرة قامت أساساً على تأملات فلسفية سابقة. إنه يقر أن أعظم الأشياء وأجملها- العناصر البدائية والأجساد السماوية وبقية المخلوقات أتت جميعاً إلى الوجود بالطبيعة والصدفة، وأن الفن جاء بعد ذلك من الأشياء والمخلوقة منتجاً مع مرور الزمن صوراً جزئية من الحقيقة كلها مرتبطة ببعضها من ناحية الجوهر سواء كانت نتاجاً للرسم والموسيقى، أي أن كل الفنون أشقاء[6].

يوسع أفلاطون من مفهوم المحاكاة، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره، وعنده أن الحقيقة، وهي موضوع العلم، ليست في الظاهرات الخاصة العابرة، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، هو الوجود الحقيقي، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية- التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل[7]. وهذا المثل لا يدرك إلا بالمحاكاة، والمحاكاة تستتبع القول بالمفارقة، فالمثل موجود خارج المحسوسات والله هو صانع المثل، ويؤكد أفلاطون مفارقة المثل، وتعاليها في محاورة (فيدروس؛ وذلك في رحلة النفس إلى ما فوق السماء، وهناك ترى الفس- العدل بالذات والاعتدال بالذات[8].

استخدم أفلاطون لفظ المحاكاة كعامل مشترك بين كل الفنون بدلاً من استخدام لفظ- ابتكار -أو- تعبير -لأن الفكرة التي كانت سائدة بين الإغريق قبل أفلاطون هي أن الفنان لاينتج أشياء ذات حياة واقعية بل ينتج ظواهر فقط، وبالتالي فإن التأثير الذي يحدثه الفن كان مجرد تصوير مقلد وليس ابتكاراً أو تفسيراً، واستغل أفلاطون هذه الفكرة وطبقها على الشعراء وخلص إلى أن الشعراء تمادوا في النقل الأعمى وإنتاج صور جزئية للحقيقة[9]. وعلى هذا الأساس أدان الشعر والشعراء باسم الأخلاق مرة وباسم الحقيقة مرة ثانية، فالشعراء في اعتقاده مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لأنهم لا ينقلون الحقيقة بل يصورون عالماً مزيفاً مشوهاً عن الأصل، لذلك نجده طردهم من جمهوريته. لقد أساء بعض النقاد في العصر الحديث تفسير

رأي أفلاطون، وبذلك أساءوا إلى الفن والأدب في الوقت نفسه. قالوا إن أفلاطون نفى من جمهوريته جميع الشعراء، وقالوا عنه إنه مبتكر مذهب الرفض التام للفن، والحقيقة أنه يرفض أشكالاً بعينها من الشعر ليس لأنها غير ذات قيمة، بل لأنها فشلت في الاستجابة لبعض متطلبات التعليم، تلك المتطلبات اللازمة لخلق نمط معين من المواطن سواء كان مواطناً مدنياً أو عسكرياً للحياة في دولة ذات نمط معين، وبالتالي فإن رأي أفلاطون يخضع لظروف سياسية وتعليمية ولذلك يعترف بوجود الشعر التراجيدي والملحمي إدراكا منه للأثر الحسن الذي يحدثه الفن السامي الجاد على الفرد وعلى الدولة، لكن هذا الاعتراف تحكمه ثلاثة شروط:

- على الشاعر أن لا يكتب أية قصيدة تتعارض مع ما هو شرعي وخير؛ أي أن لا يخالف مبادئ الجمهورية.
- لا يجوز له أن يطلع أحداً على قصائده قبل عرضها على القضاة وحراس القوانين.
- أن يتضمن الشعر التراجيدي والشعر الملحمي موضوعات تتناول الحض على الشجاعة والطهارة والاعتدال وغيرها من الصفات الحسنة في شخصية الفرد.

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن أفلاطون كان ينادي بالفن الملتزم أو الالتزام في الأدب شكلاً ومحتوى.

وبعد أفلاطون جاء عالم الدرسات الإنسانية في بدايات عصر النهضة السير توماس مور Thomas Mors وألف كتابه الشهير "يوتوبيا utopia" الذي أوضح فيه أنه لن يتحقق العالم المثالي إلا إذا تكاتف كل الجهد والنشاط الإنساني نحو الهدف. ويبدو أن استحالة هذا الهدف هي التي جعلت المثالية تلتزم حدود النظرية ولا تحمل أية إمكانات أو احتمالات لتطبيقها على أرض الواقع؛ فد ظلت حبيسة الأعمال الأدبية والروائية التي حاولت تقديم تصورات مختلفة للمجتمعات المثالية أو المدن الفاضلة كما سماها العرب[10].

انقسمت المثالية إلى نوعين، المثالية الهروبية والمثالية البناءة، وكان توماس مور أول من ألمح في كتابه إلى الفرق بينهما. فالمثالية الهروبية السلبية تجنح إلى المسرف، وتخلق عالماً زاخراً بالأوهام الجميلة، والكاتب لا يهتم إلا بإثارة خيال القارئ الذي يعوضه كثيراً عن كآبة الواقع الجاثم على كاهله، وقد كانت تلك المثالية مقصورة على مضامين الروايات، ولم تؤثر في شكلها الفني أو تقدم نوعاً روائياً جديداً على المستوى التقني، فقد كانت تميل إلى الأساليب التجريدية التي لا تخرج عن نطاق مواقف مثالية وشخصيات نمطية لا تملك سخونة الواقع وحيويته. ومن أشهر هذه الروايات ذات المضمون المغرق في الخيال، رواية "مدينة الشمس" للإيطالي توماسو كامبانيلا ورواية "الجنس البشري القادم مع المستقبل" للانجليزي بالوار ليتون[11]. ولكن ليس كل الأدب المثالي عبارة عن تصوير خيالي لا يمت لعالم الواقع بصلة، فهناك أدب **الإسقاط السياسي الذي يخلق** عالماً خيالياً موازياً للعالم الواقعي حتى تبدو المفارقة بينهما واضحة عن طريق التلميح والرمز، ويعد كتاب" كليلة ودمنة"رائداً في هذا المجال، لأنه يخلق عالماً خياليا، تتحدث فيه الحيوانات بأسلوب الفكاهة، لكن الهدف الكامن وراءه جاد تاماً، ونهج على هذا المنوال صامويل باتلر في روايته "إيهرومان" التي سخر فيها من مثالية وليم موريس في روايته"أخبار من اللامكان" والتي عدها النقاد أكثر الروايات صرامة في المنهج العلمي الذي اتبعته، والذي قام بتوظيف النظريات السياسية والتعليمية والتربوية والسيكولوجية التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين[12].

1- جوهر الخطاب الشعري ومصدره عند أفلاطون:

حاز الشعر مكانة عظيمة في محاورات أفلاطون من حيث كمية النصوص المستخدمة وذكر أسماء الشعراء، واللافت أن دخول مصطلح الشعر في المحاورات الأفلاطونية كان بوصفه جزءاً من الحوار تتناقل شفاه المتحدثين نصوصه باستمرار،

وبوصفه، أيضاً موضوعاً للتحليل الفلسفي تتم دراسة ماهيته ووظيفته في المحاورات[13]. ويتضح استخدام أفلاطون للشعر استخداماً صريحاً في بناء الحرار بوجود الشاعر التراجيدي –أغافون والشاعر الكوميدي –أريستوفان– بين شخصيات "المأدبة" وباستخدام المتحاورين المستمر لأسماء الشعراء ومقاطع من أشعارهم[14].

تتضمن محاورات أفلاطون تقويمات نقدية إيجابية وسلبية للشعر يطلقها المتحاورن. ومن الطبيعي أن ينال الجزء الأعظم من تلك التقويمات –هوميروس– الذي يذكره أفلاطون أكثر من غيره. ولم تكن تقويمات أفلاطون لهوميروس واحدة في المحاورات، فهو يمجده ويمدحه تارة، ويسفه الشعر نفسه، أي عندما يرى في الشاعر خادماً ملهماً لآلهة الشعر[15]. وتنحو التقويمات السلبية في المحاورات ثلاثة اتجاهات.

أ- اتجاه اخلاقي.

ب- اتجاه ديني.

ج- اتجاه معرفي.

يتهم أفلاطون الشاعر –هوميروس– في كتاب الجمهورية بتصوير الناس والآلهة كما يجب أن يكونوا، وأنه لا يملك القدرة على تقديم معرفة حقيقية، وهذه المعرفة كانت تعني في محاورات– إيون– الاطلاع على تقنية العمل في مختلف المهن، فإنها صارت تعني في الجمهورية – المعرفة الديالكتيكية– للماهيات فوق الحسية. ويبلغ هذا النقد ذروته حين يطرد أفلاطون الشاعر من مدينته الفاضلة[16]. ولو تأملنا في قوله قليلا" وقصدت إلى الشعراء، سواء في ذلك شعراء المأساة أو الأغاني الحماسية أو ما شيئتم من صنوف الشعر. وقلت في نفسي، إن الأمر لا ريب مكشوف لدى الشعراء فسأجدني في إزائهم أشد جهلا، ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلامهم وحملتها إليهم أستفسرهم إيّاها لعلي أفيد عندهم شيئاً. أفانتم مصدقون ما أقول؟ واخجلتاه. أكاد أستحي من القول لولا أني مضطر إليه، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول في شعرهم أكثر مما قالوا هم وهم ناظموه، عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، ولكنه ضرب من نبوغ والإلهام، إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفهمون معناها: هكذا رأيت الشعراء، ورأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً إلى شاعريتهم القوية"[17]. لوجدناه يفهم الشعر كما يفهمه الشعراء أنفسهم بوصفه وحياً وإلهاماً ولا يعترف لهم بامتلاك المعرفة والحكمة، وهذا يشف عن نظرية–المس الشعري– أو الإلهام الشعري.

يرتبط مفهوم المحاكاة عند أفلاطون بمفهوم الإلهام، إذ أن الإلهام أو المس الشعري في رأيه عامل من عوامل تحديد طبيعة الشعر، ولقد أكد أن الشعراء منذ– هوميروس– فصاعداً كانوا ينظمون أشعارهم تحت تأثير الموسيات أو بقية الآلهة الأخرى، أي أنهم كانوا في حالة اللاوعي أو الجنون بفعل قوة مقدسة خارجية، بالرغم من وجود الفكرة القائلة أن الشعر مهنة شأنه في ذلك شأن بقية الفنون، حيث تكون هناك محاولات واعية من أجل انتاج أعمال فنية عن طريق المهارة في استخدام الكلمات، إلا أنه اعتمد اعتماداً تاماً على المفهوم اللاعقلاني للإلهام في نظم الشعر وعلى الجنون الوحشي والتعبير غير المسؤول، إنه يعطي في محاورة –فايدروس– اللفظ معنى أكثر عمقاً حيث يصفه بأنه تأثير يتسبب في خلق نتائج منشطة لا يمكن الحصول عليها في حالة سلامة العقل والتحكم العادي في ضبط النفس[18].

إن طبيعة رؤيته للشعر تحدد مبادئ رئيسة قامت عليها كثير من النظريات اللاحقة لا سيما منها حاجة الشعر الدائمة إلى الاهتمام بالفكر لأنه فن كباقي الفنون النافعة، *ولذلك* يتوجه مجهود الشاعر نحو إعطاء شكل محدد ومؤثر لعمله، ومن أجل تحقيق ذلك الهدف لابد له من معرفة تقنية الفن.

2- بنية الخطاب الشعري عند أفلاطون:

لقد ركز أفلاطون في مجال الفن على بنية الخطاب، ولذلك اشترط الوحدة العضوية، حيث يقر أن كل عمل فني يجب أن يتركب كما يتركب الكائن الحي، له جسده الخاص ورأسه وقدماه، وأن يكون كل عضو متناسقا ومتناسبا مع سائر الأعضاء. وهذا لا يعني كما يعتقد البعض أن يكون للعمل الفني بداية ووسط ونهاية، بل يستدعي وحدة من نوع أخر، حيث يتناسب كل جزء من أجزائها مثلما تتناسب أجزاء الكائن الحي بعضها مع البعض الآخر حتى لا يمكن تغيير أو حذف أي جزء من أجزائها دون أن يخل ذلك بوحدة الكل [19]. ومن هنا طالب أفلاطون الفنان بتركيب كل شيء في نظام معين ويجعل كل جزء متآلفا مع الأجزاء الأخرى حتى يخرج عمله إلى الوجود في صورة منظمة ومتماسكة. يمثل هذا المذهب ملمح من البنيوية، كما يمثل أيضا حضور المتلقي أو القارئ أو المشاهد بالغة المسرح، لأن مذهب الفن عند أفلاطون وإن كان يقوم على المطالبة بالحقيقة إلا أنه في أبعد صوره يدعو الشاعر أو الفنان إلى التجويد في التصوير، والعناية ببنية الخطاب لما لذلك من تأثير على المتلقي. ويعالج أفلاطون الجانب الآخر من الشعر، الصيغ الكلامية، فهو يرى قبل كل شيء، أن الفن الشعري له القدرة على جعل المستمع أو المتلقي يماثله وما يجتذب اهتمامه في الكلام ليس الجانب النحوي أو المعنوي، وإنما الجانب التمثيلي وأسلوب الكاتب في نقل المضمون (المحاكاة) التي كانت تعني قبل أفلاطون التمثيل أو فن تقمص الشخصية [20].

ناقش أفلاطون الناحية الشكلية في الشعر من الزاوية نفسها التي ناقش منها محتواه. إنه يرى الخاصية الأساسية للشعر في التفاعل بين العمل الفني والمستمع؛ أي أن المستمع يحاكي الشعر في نهاية المطاف. ومن وجهة النظر هذه يرى أفلاطون أن الشعر الذي يعتمد المحاكاة هو أشد أصناف الشعرية خطرا. ومن هنا كانت مراقبته ضرورة بالغة، وعلى هذا يكتسب الشعر في رأي أفلاطون بالإضافة إلى قدرته على إكساب الإنسان صفات أخلاقية معينة، قدرة على إكساب ملكة المحاكاة وملكة تقمص الشخصية وفن التمثيل [21]. أوحت له هذه الفكرة بمذهب تصنيف الشعر إلى أشكال وأساليب، فلقد ميز بين الشعر الغنائي (الديثورامبوس) والشعر الدارمي والشعر الملحمي. يذهب البعض إلى القول أن تقسيم أفلاطون الشعر إلى أجناس شعرية لها خصائصها المميزة، يشكل الأسس التي قام عليها تصنيف الشعر فيما بعد [22].

3- التأثير الأخلاقي والنفسي للشعر:

تتشابه ملاحظات أفلاطون عن التراجيديا والكوميديا في أغلب أحيان وإن كان يرى أن الشعر التراجيدي أدنى من الشعر الملحمي، والتراجيديا المثالية عند أفلاطون هي محاكاة لحياة أفضل وأنبل، ونجده يشبه الشعراء التراجيديين الممتازين بالمشرعين وأهل الخير في المجتمع، ومن الناحية السيكولوجية في الفن التراجيدي يقبل فكرة "الخوف" و"الشفقة"، ولا تقل أهمية آراء أفلاطون في مجال الكوميديا عنها في التراجيديا، إذ كانت هذه الملاحظات دعوة إلى نظرية -الضحك-، ويرى أفلاطون أن جوهر الفن الكوميدي يتمثل في إحداث السرور الشرير الذي ينشأ عن الجهل الذاتي أو الخداع الذاتي مثلما يحدث عندما يتخيل فرد نفسه أكثر حكمة أو أكثر شجاعة؛ أي أن جوهر الفن الكوميدي عند أفلاطون خداع النفس غير المؤذي الذي يبعث على الضحك الذي هو بدوره سرور شرير يؤدي إلى انفعال [23]. والضحك يظهر المتعة.

الظاهر أن الممتع والمفيد في الشعر لم يكن من اختراع أفلاطون، فقد سبقه البلاغيون إلى ذلك، ولكن نظرية أفلاطون تتميز في طريقة تطبيقها على النصوص، فالبلاغيون يرون أن المفيد في الشعر هو المحتوى الجاد، أمّا الممتع فهو القصص المسلية وكذلك اللذة التي يبعثها الكلام المصوغ بمهارة. ويتحدد الجمع بين الممتع والمفيد، عند البلاغيين في عرض المحتوى المهم بواسطة أدوات أسلوبية مستخدمة بمهارة. بيد أن أفلاطون رأى أن الغاية النهائية هي التأثير

النفسي الذي يجعل المستمع يماثله، ولذا كان من اهتمامه بالإضافة إلى محتوى الأساطير، الوسائل المستخدمة في المحاكاة ومنها الفن التمثيلي– التقليد– والإيقاع[24]. ومن هذا المنطلق نجد أفلاطون يصنف التأثير النفسي للشعر وفق معيارين (أخلاقي، غير أخلاقي)؛ أي مسموح–ممنوع.

تنحصر مناقشة أفلاطون الوسائل الشكلية للفن بوصفها الأساس الذي يولد الخصائص الأخلاقية في روح الإنسان وبوصفها تمتلك القدرة على معالجة فن الشعر وتقويمه بمعيار جمالي جديد يربط بين متطلبات الخير والجمال، ولم يقتصر أفلاطون صلاحية هذا المبدأ على الفن الشعري وحده، بل عممه على نشاط الإنسان الإبداعي بعامة. إن وحدة الجمال والخير التي ناقشها أفلاطون في بداية محاوراته النقدية تعد معياراً جديداً لقياس قيمة الفن، وأصبحت فيما بعد الركن المتين في جهوده لنقل النقاش إلى الميدان الذي ركز فيه اهتمامه، وهو خلق نوع جديد من الإبداع الأدبي المنسجم ومتطلبات العقل[25]. ولعله من المفيد أن نشير أن الفن عند أفلاطون هو وسيلة للتربية، ولذا بدا له حتماً فناً اجتماعياً شعبياً يشمل المجتمع بأسره، غير أنه لم يكن قادراً على التصريح بمصطلح الفن الجماعي وضرورته، إلا بعد تغيير معاييره لتقدير القيم الجمالية، وتغيير الموقف الذي اتخذه من قبل تجاه الفن، ولذلك قسم مفهوم المتتع الجمالي إلى ثلاثة أجزاء هي: المتعة والفائدة والصدق[26]. ودخل معيار صدق المحاكاة والتماثل مع الأصل في عملية تقويم الفن، لأنه أصبح يبني ما يسمى بالفن الجماعي، وأصبح نموذج الفن المقترح يضم ثلاثة أجزاء مكونة: هي، موضوع المحاكاة "الفضيلة سارة دائماً "وسائل الصيغة الكلامية"الكلمة الكاذبة المقنعة" وأخيراً، معيار "صدق الإبداع الكلامي" أي القاعدة الجمالية التي يفرضها الناقد القاضي المفوض بذلك على الفن[27].

إنّ أراء أفلاطون حول طبيعة القول الشعري تتضمن أفكاراً أساسية ومبادئ ضرورية تجعل منه واحداً من بين الرواد العظام في مجال النقد الأدبي. إن فهم أفلاطون لماهية الشعر وجعله وسيلة قادرة ليس على التأثير في مزاج الإنسان فحسب، بل على تغيير بنية نفس الإنسان نفسها وإعادة صياغة طباعها، وبهذا يحصل الشعر على وظيفة اجتماعية متميزة تقوم على تغيير وجه المجتمع كله ويخلق فيه صفات نوعية جديدة[28].

ثانيا– أرسطو رائد مذهب فن الكلمة:

ليس من الضروري أن يكون التلميذ صورة طبق الأصل من أستاذه. لقد اختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون في المنهج والأسلوب والتفكير. لقد كان أفلاطون يعتمد المنهج الاجتماعي، بيد أن أرسطو يستخدم المنهج التحليلي في المعرفة. رأى أفلاطون كل شيء في ضوء علاقته بكل شيء آخر، في حين يتناول أرسطو كل فرع من فروع المعرفة على حدة، وغالباً ما يتناول الموضوع الواحد في مقال مستقل، ويلتزم التزاما كاملا بالحدود التي رسمها لنفسه.

لقد نظر أرسطو إلى الوجود باحثاً عن جوهر الأشياء في قلب مادتها نفسها، ودرس من هذا المنطلق كل شيء بوصفه جسماً حياً يحمل في نفسه القدرة على الاكتمال. ووضع لأول مرة في التاريخ، نظرية لفن الكلمة لا تقترح قاعدة فكرية مفروضة عليه من خارجه، كما فعل البلاغيون وأفلاطون، بل مستوحاة من تجربة الأدب اليوناني المتكدسة عبر قرون من التطور، فاعتمد في أسلوبه الجديد في تقويم الأدب، على تفسير جديد للمتعة الجمالية يربط بين جمال الكلام وبين المعرفة التي ينقلها، معلناً أن الكلام الممتع هو الذي يعلم وينقل المعرفة، ومن هنا رأى أن معيار المهارة والقدرة الأدبية الجيدة هي التمكن والتفنن في استخدام الوسائل التعبيرية للغة على الوجه الأوفى[29]. أي أن الشعر الجيد هو الذي يكتب من أجل الشعر فقط، أما ما دون ذلك فيمكن أن يعد أي شيء آخر إلا الشعر. ولقد لازم مذهب فن الكلمة الأدب الإنساني منذ عصوره المبكرة عندما نادى أفلاطون بأن هدف الفن هو التعليم والتربية الأخلاقية والقومية فقط، وهذه الفكرة هاجمها أرسطو من منطلق تحويل الفن أو الشعر إلى

خطابة ووعظ وإرشاد مما يسلبه صفة الخلق الفني بكل أعماقه وأبعاده المتعددة. وقد ركز أرسطو بالذات على الشعر؛ لأنه كان الأداة الأولى لتعليم الأجيال عند الإغريق، تعليم كل شيء عن الدين والآلهة والأبطال الذين يرد ذكرهم في الملاحم والقصائد التعليمية، وكان للجانب الأخلاقي عند أفلاطون أولوية مطلقة؛ إذ هاجم موميروس لعدم اهتمامه في ملاحمه، فمثلا قال أن دموع أخيل وندبه حظه العاثر يمنعه من أن يكون نموذجاً تحتذ به الأجيال، وعلى هذا فإن ملاحم هوميروس ذات تأثير سيئ يؤدي إلى الاضطراب النفسي والتشتت العاطفي، ويقضي على نضوج الأفراد في سن مبكرة. ولذلك حكم أفلاطون على هوميروس وأمثاله من الشعراء بالنفي من جمهوريته المثالية[30].

يؤكد أرسطو في كتاب"فن الشعر"أن القيم الجمالية هي التي تشكل هدف الشعر وقدرته على جلب المتعة للمتلقين، أما الجانب التعليمي والأخلاقي فليس من هدف الشاعر ولا تخصصه، ويعد الشاعر لوكريتاس أول من وضع أسس النظرية التعليمية التي ترى في الشكل الفني أو البنية الجميلة للعمل الأدبي أو الشعري مجرد وسيلة مغرية وجذابة لتوصيل المحتوى التعليمي إلى المتلقي ومساعدته على هضمه[31]. لقد ظل مذهب الاتجاه التعليمي مسيطراً لقرون كثيرة، وآمن كثير من الشعراء بأن الشعر هو خادم للمعرفة والتعليم والتنوير والتوجيه الأخلاقي. وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته في العصور الوسطى التي عرفت بتزمتها وتجاهلها التام لآراء أرسطو في جماليات الفن، إذ وضعت الشعر في خدمة الوعظ والإرشاد الديني بصفة خاصة. ولقد حاول النقاد في هذه العصور إحياء النظرية الأرسطية التي يؤكد من خلالها أن التطهير النفسي النابع من الاتساق الداخلي الذي يتمتع به المتلقي عند قراءته للشعر الجيد[32].

لقد شكلت مسألة العلاقة بين فن الكلمة والمعرفة محور الخلاف بين أرسطو وأفلاطون، ففي الوقت الذي افترض فيه أفلاطون مصدراً غير عقلي للفن وأبعده عن ميدان معرفة العالم، أكد أرسطو أن فن الكلمة مرتبط بطبيعته بالمعرفة، فرأى مثلاً أن الخطابة ليست علماً مجرداً، بل وسيلة معينة للتفكير توظف في جميع مجالات الحياة.

يعرف أرسطو القول الشعري باستخدام المحاكاة ويضع له معياراً يختلف عن ذلك الذي وضعه أفلاطون؛ أي ما يبعدنا عن المعرفة، أما في كتاب "فن الشعر" يعني ما يعلمنا، أي ما يقدم لنا المعرفة، يقول أرسطو "ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معرفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة[33].

لقد أرجع أرسطو المحاكاة إلى الطبيعة الإنسانية وربطها بالقدرة على المعرفة وخلق المتعة، وهذا ما خلق مفهوماً جديداً للاستيعاب الجمالي، يقول أرسطو "فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها. وبسبب آخر هو أن التعليم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك"[34]، وبهذا النص يدحض أرسطو نظرية أفلاطون الذي رأى أن الفنان عاجز عن المعرفة ولهذا احتاج إلى إرشادات الفيلسوف، غير أن أرسطو يؤكد أن الشعر يكتشف ماهية الأشياء، وأن كل جنس من الشعر يمتلك القدرة على خلق متعة جمالية خاصة به؛ أي أن التجربة الفنية أكثر شمولاً وأعمق أثراً من تنفيذ التعليمات التي تعتمد فقط على الفهم ثم التنفيذ، فهي تشمل الاستقبال والإحساس والتأثر والانفعال والفهم والإدراك الواعي واللاواعي، ثم الإرسال الذي تصوغه نظرية جديدة إلى الكون والأحياء، يليها سلوك يعيد بناء شخصية القارئ أو المتلقي

للشعر من جديد، هنا تكمن وظيفة الشعر وفائدته العملية في حياتنا اليومية كما يرى أرسطو، فهو يعيد تشكيل الكيان الإنساني بدون إصدار أوامر وتعليمات خاصة بمواصفات هذا البناء[35].

ويؤكد بيير كورني في مطلع القرن السابع عشر أن الهدف الأساسي من الشعر المسرحي هو المتعة الفنية، بل الفائدة العملية للشعر تكمن في الأساس في هذه المتعة التي لا يستطيع الإنسان الحصول عليها إلا من الخطاب الأدبي أو الفني، ولذلك يبدو أن الجدل حول الفصل بين المتعة الروحية والنفع العملي هو من باب السفسطة. وزاد الهجوم على الجانب التعليمي للفن مع وردزورث في مقدمة ديوانه "المواويل الغنائية" حين قال إن الشاعر يكتب تنفيذاً لالتزام واحد فقط، وهو إمتاع القارئ الذي يعلم المعرفة التي تحتويها القصيدة مقدماً، غير أنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل. ولهذا كان ارتباط المتعة بأسلوب التعبير الشعري وليس بتقديم نصائح ومعلومات معروفة سلفاً لدى القارئ[36].

لأن هدف الشاعر رفع مستوى الحساسية لدى القارئ العادي، بحيث يتمكن من تذوق هذا العالم المصنوع من الخيال، عندئذ يقدر أن يحب ويتذوق ويأمل، فهذه هي النتيجة الأخلاقية والسلوكية التي تنفع القارئ. ومن مبادئ نظرية فن الكلمة أن العمل الفني يوجد لكي يقدر في ذاته ولذاته، وليس لأي غرض آخر، أو كما يقول أوسكار وايلد في مقدمة روايته "صورة دوريان جراي" إنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بكتاب أخلاقي أو غير أخلاقي، بل إن هناك كتباً جيدة التأليف وأخرى سيئة التأليف[37].

تنطلق نظرية فن الكلمة أو الفن للفن من أربعة معطيات في تحديد الأدبية الأدب أو شعرية الشعر:

أ- ينظر إلى الأدب والفن كوسيلة للتسلية الخالصة، وهذا الفن يعد مسؤولاً عن نفسه فقط.

ب- الأدب والفن عبارة عن نظام يتضمن الهدف (الأسلوب، نظام الكتابة).

ج- يرفض ربط الفن والأدب بأي مبدأ مهما كان(الفن والأدب موقف جمالي بحت).

د- ينظر إلى الفن والعمل الأدبي على أنه كائن خلقه الفنان من ذاته ووسيلته في الخلق هي اللغة (جوهر الفن والأدب الصياغة والتشكيل).

لقد عمل مذهب فن الكامة أو نظرية الفن للفن على إعادة التوازن الذي أخل به أفلاطون من حيث جعل من الفن منبراً للوعظ والدعاية، وإعادة للتركيز على القيم الجمالية الكامنة في الأعمال الفنية، ومن هنا يحدد هذا المفهوم في أبعد معناه معالم مثل أعلى للحياة التي يحيا فيها الإنسان كل لحظة بعمق وثراء، وكأنها هي الأخرى عمل فني؛ أي أن أنموذج الحياة الخيرة هو التجربة الجمالية[38]. والفنان الذي يهمل وظيفته الفنية والجمالية، قد يتحول إلى مؤرخ أو مفكر سياسي، أو إلى واعظ وهذا الذي عارضه وهاجمه أرسطو في كتابه فن الشعر.

1- التراجيديا في منظور النقد البنيوي:

إذا كان رواد البنيوية يعتبرون الأدب مجموعة من القواعد والتقنيات، تتمثل وظيفتها في البنية العامة للمجتمع، وتفسر العمل الأدبي كوحدة، فإن أرسطو هو أول بنيوي في تاريخ الحركة النقدية، لقد نظر إلى التراجيديا نظرة بنيوية. يعتمد أرسطو في تعريف التراجيديا طريقته المعروفة في التصنيف. إنه يقدم أولاً تعريفاً لموضوع الشعر كله، ثم يعرف التراجيديا من خلاله، وهو يتبع في تعريفه مبدأ يفترض دراسة الظاهرة من خلال وحدة مكوناتها الثلاثة: المادة أو الإمكانات الكامنة، والقوى والوسائل المرتبطة بهذه المادة، وأخيراً الغاية النهائية التي يجب أن يوصلنا إليها ذلك كله. ومن خلال هذا المبدأ يرى أرسطو أن هدف التراجيديا الأسمى يكمن فيها ذاتها، بل في ذلك الشكل النهائي الذي يجب أن تتخذه[39].

ويحدد أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لعمل جاد تام له طول معين عن طريق لغة مزخرفة بحيث يناسب كل جزء من أجزاء التراجيديا المختلفة على حدة، أما الغاية النهائية للتراجيديا

فهي التأثير العاطفي في المشاهد الذي يصفه بأنه "التطهير" بواسطة الشفقة والخوف من هذه الانفعالات. يقصد أرسطو بلفظ جاد إخراج الكوميديا والتمييز بينها وبين التراجيديا، إذ الكوميديا عمل هزلي يبعث على الضحك، ويشرح أرسطو ما يقصده باللغة المزخرفة بأنه الإيقاع والموسيقى والغناء إذ أن أناشيد الكورس تتطلب الموسيقى والغناء بينما تتطلب أجزاء التراجيديا الأخرى الإيقاع فقط[40].

ويواصل أرسطو معتمداً على قاعدة تحليله للتراجيديا ملاحظا، قبل كل شيء الوجوه المختلفة لتنظيم مادتها، ويسمي هذه الوجوه أجزاء وهي: الحبكة أو القصة، ورسم الشخصية، واللغة، والفكر، والمنظر، والموسيقى. لا يتناول عنصر الموسيقى وإن كان يرى أن تأثيره واضح للجميع. أما المنظر أو ما يسمى الموقف المسرحي أو المؤثرات المرئية هو ما يثير عواطف المشاهدين لكنه أقل العناصر فنية. إنه أقل العناصر صلة بالشاعر التراجيديا، لأن قوة تأثير التراجيديا يمكن أن يشعر بها المرء حتى دون عرضها وحتى في غياب الممثلين[41].

يحمل هذا القول تناقضا، فإذا كان الشاعر التراجيدي يكتب مسرحيته أساساً لكي تعرض أمام الجمهور فلابد أن تكون وسائل العرض والإخراج ذات أهمية بالغة سواء بالنسبة للمؤلف أو بالنسبة للمشاهدين، أما الفكر فإنه ضروري لأن الشخصيات تحاول إثبات صحة رأي أو التعبير عن واقع محسوس، ويرى أرسطو هنا أن التعبير عن الفكر يندرج تحت بند تأثير فن الخطابة، لذلك فهو يشير إلى ذلك في مقال الخطابة، أما أهم عناصر التراجيديا كما يراها أرسطو هي: القصة والشخصية[42]. ولذلك نجده يحدد شروط التراجيديا الجيدة انطلاقاً من هذه الفكرة.

أ- الشرط الأول من شروط التراجيديا الجيدة عند أرسطو هو وحدة حجمها ووضوحه "لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً، دون أن يكون له مدى، والتام هو ما له بداية ووسط ونهاية، وكذلك الجميل، سواء أكان كائناً حياً، أم شيئاً مكوناً من أجزاء بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه، وله عظم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي، إذا كان صغيراً جدا لا يمكن أن يكون جميلاً. لأن إدراكنا يصبح غامضاً، وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إن كان عظيماً جدا بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلا، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر؛ بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر"[43]. يرى أرسطو أن الوضوح وسيلة تساعد في المعرفة، فتجعل الشيء مرئياً على نحو أفضل، وتسهل ارتسامه في الذاكرة.

ب- والشرط الثاني أن يصور الشاعر التراجيدي أفعالا تبدو حقيقية أو محتملة الوقوع"إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً، والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كانت نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"[44].

ج- والشرط الثالث أن يصور الشاعر التراجيدي أفعالا مخيفة ومحزنة"وليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل أيضا محاكاة أحوال من شأنها إثارة الشفقة والخوف، وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منا، ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة، وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقا"[45].

إن الهدف النهائي في الفن التراجيدي عند أرسطو هو إثارة الخوف والشفقة، وقدرتها على تقديم معرفة بما هو عام، وهو يعالج الأساليب المسرحية من زاوية النظر إلى هذا الهدف، طالب الشاعر التراجيدي بأن يسعى دائما في تصوير الأحداث إلى محاكاة ما يمكن أن يحدث أو ما يجب أن يحدث، وقد حددت هاتان المقدمتان صورة التراجيديا المثالية في ذهنه. إنه يضع الحبكة القصصية (الأسطورة) في المرتبة الأولى، فيسميها روح التراجيديا، ويطالب الشعراء بتحقيق التأثير التراجيدي بواسطتها لا بواسطة الديكور المسرحي، وهو يقسمها إلى ثلاثة أجزاء: العقدة، والعرض، والنهاية المؤثرة[46].

2- بناء الشخصية التراجيدية:

ناقش صاحب فن الشعر مفهوم الشخصية، ورأى أنه من الواجب أن تتوفر فيها أربعة شروط:الشرط الأول منها ذو طبيعة أخلاقية:

أ- يجب أن تكون الشخصية جيدة وصالحة

ب- يجب أن تكون مناسبة للدور الذي تؤديه.

ج- يجب أن تكون مماثلة للحقيقة.

د- يجب أن تكون منسجمة في دورها من بدية التراجيديا إلى نهايتها.

يذكرنا شرط (الشخصية المناسبة) بكلام البلاغيين على الشخصية اللائقة، ولكن المعنى الذي قصده أرسطو مخالف لما عناه البلاغيون، فالشخصية اللائقة عندهم هي قبل كل شيء تلك التي يتجه حديثها إلى هدف هام وجاد، أو تقوم بأفعال تليق بالأبطال. أما الشخصية المناسبة عند أرسطو، فهي تلك التي يتحقق فيها التناسب بين الشخصية ومحتواها، فالرجولة مثلاً، لا يمكن أن تكون برأي أرسطو، صفة لشخصية نسائية. ويعني أرسطو بمماثلة الحقيقة، مماثلة ما هو موجود في الواقع، ويختم أرسطو حديثه عن هذه الشروط بشرط شامل، فيرى أن الشروط الأربعة، التي ذكرناها لا تتحقق إلا إذا كانت الشخوص والأحداث تتفق دائماً ومبدأ الضرورة أو الاحتمال[47]، ولذلك نسمع أرسطو يقول أن خطأ البطل التراجيدي هو مجرد هفوة لا تتوافق مع خطأ داخلي في نفسه، بل هي هفوة خارجية تبدو غير قادرة على تغيير حظه عن طريق الضرورة أو الاحتمال. من الممكن أن يكون تجاوبه مع تلك الظروف ناشئاً عن شيء دفين في نفسه. إن الشفاء لا ينبع من خطأ البطل لكنه هفوة ما يرتكبها في داخل نفسه، وهي التي تقوده إلى مصيره التراجيدي[48].

3- بناء الشعر الملحمي:

ناقش أرسطو الشعر الملحمي بوصفه فناً يقوم على المحاكاة فاستخدم المنهج البنائي الذي وظفه في دراسة التراجيديا. إن النموذج الذي اعتمد عليه في دراسته للشعر الملحمي هو ملحمتا هوميروس الإلياذة والأوديسة، حيث عالج من خلالها الكيفية التي يجب أن يتم بها صوغ الحكاية –الأسطورة– كي يستوعبها المستمع على نحو أفضل فتخلق عنده انطباعاً بالوضوح ووحدة الرؤية. وقد رفض صاحب فن الشعر في دراسته زعم بعض النقاد أن الحكاية الملحمية تتحدد بوجود بطل واحد تصور الملحمة حياته كلها[49] ويرى أرسطو أيضاً أن الملحمة يجب أن تكون ذات طول معين قد يكون مساوياً لمجموع أطوال التراجيديا التي تعرض في عرض واحد.

لقد أجرى أرسطو موازنة بين القصائد التي اتبعت مبدأ أن الملحمة تقوم بتصوير حياة البطل كلها فوجدها ترهلت وتفككت، وبين أشعار هوميروس التي اتسمت بوحدة الحدث، فتركز اهتمام الشاعر فيها على حدث مختار واحد. فالحبكة القصصية لا تكون واحدة حين تدور حول بطل واحد، إذ يمكن أن يواجه الفرد في الواقع كثرة لامتناهية من الأحداث، بل يمكن أن يكون بعض هذه الأحداث متنافراً لا يشمل أية وحدة، وكذلك بالضبط لا تتشكل الوحدة من الأفعال الكثيرة التي يقوم بها الفرد الواحد[50] ، كما رفض أرسطو أيضاً زعم بعضهم أن القصيدة تتحدد حول زمن واحد، وأشار إلى أن هوميروس كان يحقق وحدة العمل الفني من خلال وحدة الزمن"أما المحاكاة قصصاً وشعراً فيجب فيها كما يجب في المآسي: أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية

وتدور حول فعل واحد تام كله، له بداية ووسط ونهاية، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به، وهذا بين، وينبغي في التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد، بل زمان واحد، أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً، بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة. ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هوميروس سيد الشعراء غير مدافع: فإنه لم يشأ حتى أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها مع أن لها بداية ووسط ونهاية، وإلا لكانت الحكاية مسرفة في الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة، بل حتى لو أمكن توخي القصد في المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث، ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب، ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل (أحداث عارضة) مثل "بنت السفن" وسائر الدخائل (الأمور العارضة) التي نثرها في ثنايا قصيدته، أما باقي الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد، أو عصر واحد، أو عن فعل واحد ولكن مركب من عدة أجزاء"[51].

وجد أرسطو الشاعر هوميروس أحسن نموذج للشعر الملحمي، لقد كان النقاد قبل صاحب فن الشعر يفسرون تأثير الشعر في نفس المتلقي على أنه انجذاب أو تهذيب للنفس، غير أنه اكتشف جانباً آخر في ذلك التأثير هو عمل الفكر الذي يظهر في عاطفة الاندهاش الذكية وفي بناء الإستنتاج المنطقي. وقدم انطلاقاً من ذلك تفسيراً للطريقة التي يستخدمها الشاعر معترفاً له بحق ممارسة العبث والوقوع في الخطأ المنطقي، مؤكداً أنهما يساعدان في إثارة الدهشة والمتعة[52].

4- تأثير الأداة في موضوع المحاكاة:

يذهب أرسطو إلى القول أن جميع الفنون تقوم على المحاكاة، وهذه كانت حقيقة بديهية بالنسبة لأفلاطون. وإذا كانت جميع الفنون قائمة على المحاكاة فإن كل هذه الفنون المختلفة هي أشكال مختلفة لنوع واحد ويجب التمييز بينها حسب الاختلافات في طبيعة المحاكاة. وهنا يرى أرسطو أن أساس ذلك التمييز يجب أن يقوم على ثلاثة مبادئ جوهرية تميز بين الأنواع المختلفة، وهي النموذج الذي يحاكيه الفنان والوسيلة التي يستخدمها والطريقة التي يتبعها.

الفنون	الماهية	وسيلة المحاكاة	الصفة
الأدب	اللغة+ الإيقاع	اليـــد	فن مكاني وزماني
الرسم	اللون	العين	فن مكاني
الموسيقا	النغم (الصوت)	الأذن	فن زماني

إن كل الفنون الأدبية والموسيقية تحاكي بواسطة الكلام والإيقاع الموسيقي سواء استخدمت هنا الوسائل الثلاث معاً أو على حدة، فالرقص مثلاً يعتمد على الإيقاع، وتعتمد وسيلة المحاكاة على ما يستخدمه الشاعر من تشخيص فقط أو سرد أو منهما معاً، غير أن الاختلافات الناتجة عن طبيعة الشيء المحاكى فإنها تذكرنا بالاختلافات الناتجة عن طبيعة الموضوع عند أفلاطون، وإن كان أرسطو يدخل عليه بعض التعديلات حيث يقول إن الاختلاف هنا ينتج عن محاكاة الشعر للأشخاص كما هم أو أسوء مما هم أو أفضل مما هم. وبالتالي فالاختلاف هنا يصبح اختلافاً أخلاقياً، فالتراجيديا والملحمة يصوران الأشخاص أفضل مما هم بينما تصورهم الكوميديا والأشعار الساخرة أسوأ مما هم[53].

لقد اقترح أرسطو أن يتم تقويم شعر هوميروس من ناحيتين: تتعلق الأولى بفن الشعر نفسه، وتتعلق الثانية بالأسلوب المتبع في بناء العمل الشعري، فدعا من الناحية الأولى، أن يتم تقويم عناصر المشهد الملحمي من خلال دورها البنائي في القصيدة. وهكذا تحولت القضية التي يعالجها الناقد من السؤال عن جودة التصوير أو رداءته أو السؤال عن صدق المحاكاة أو كذبها، إلى التساؤل عن الأسباب التي دفعت الفنان إلى

صياغة العمل على الشكل الذي نراه[54]. قدم أرسطو فهماً جديداً للنقد، إنه يبحث ويفتش في إبداع الكتاب المختلفين عن الوسائل التي من شأنها تحقيق المتعة الجمالية، وهو في ذلك لا ينظر في شخصية الكاتب أو صورة البطل أو فكرة المؤلف الأخلاقية، وإنما إلى الأدوات التعبيرية التي يستخدمها الفنان. ووفق هذا المنظور نرى أن أرسطو في كتابه "فن الشعر" يمضي أبعد من أستاذه أفلاطون، حيث يرفض التقويم الأفلاطوني للشعر الملحمي والتراجيدي، ويقف ضده في الحكم على قيمة العمل الفني من خلال نوعية المحاكاة وموضوعها.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، 1986، ص27.
[2]- فؤاد المرعي، نظرية الشعر في اليونان القديمة، عالم الفكر، مج 25، ع، 3، يناير، مارس، 1997، ص194.
[3]- أحمد فؤاد الأهواني، دار العارف، ط4، ص 107.
[4]- نفسه، ص 110.
[5]- نفسه، ص 110.
[6]- نفسه، ص، 111.
[7]- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 1096/108.
[8]- نفسه، 109/108.
[9]- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ص 32.
[10]- أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون، ص 113.
[11]- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص 109.
[12]- عالم الفكر، مج 25، ص 194.
[13]- فايدروس أو عن الجمال، أفلاطون، ترجمة وتقديم، أميرة حامي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية ، دار المعارف، مصر، ط1، القاهرة، 1969، ص 51.
[14]- عالم الفكر، مج، 25، ع، 3، ص 197.
[15]- نفسه، ص 197.
[16]- محاورات أفلاطون، دفاع سقراط، ترجمة، زكي نجيب محمود، مكتبة النضة المصرية، القاهرة، 1963، ص76.
[17]- عبقد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص110.
[18]- نفسه، ص112.
[19]- حنا خباز، جمهورية أفلاطون، دار أسامة، دمشق، بيروت، 1980، ص85.
[20]- عالم الفكر، مج25، ع3، يناير، مارس، 1997، ص203.
[21]- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص113.
[22]- نفسه، ص 114/113.
[23]- عالم الفكر، مج25، ع3، ص 204
[24]- نفسه، ص 204.
[25]- نفسه، 208.
[26]- نفسه، 208.
[27]- نفسه، 210.
[28]- نفسه، 212.
[29]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص478/477..
[30]- نفسه، ص 479/478.
[31]- نفسه، 480.
[32]-عالم الفكر، مج 25، ص 213.
[33]- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 21.
[34]- نفسه، ص12.
[35]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص481.
[36]- نفسه، 482.
[37]- نفسه، ص484.
[38]- نفسه، ص 485.
[39]- عالم الفكر، مج25، ص 214/213.
[40]- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي، ص 129.
[41]- نفسه، ص132.
[42]- نفسه، ص 133/132.
[43]- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص24/23.
[44]- نفسه، 27/26.
[45]- نفسه، ص 29.
[46]- عالم الفكر، مج 25، ص216.
[47]- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص48/47.
[48]- نفسه، ص136.
[49]- عالم الفكر، مج25، ص 222.
[50]- نفسه، ص222.
[51]- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص65/64.
[52]- عالم الفكر، مج25، ص224.
[53]- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص 152/151.
[54]- عالم الفكر، مج25، ص226.

قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر
(زهور ونيسي أنموذجا)

د.يمينة عجناك (بشي)

أولا- الكتابة النسائية في الجزائر
1- نشأتها وتطورها
2- أسباب تأخرها
ثانيا- قضايا المرأة في الكتابة النسائية
1- المرأة قضية اجتماعية
2- المرأة والتغيير الاجتماعي

ملخص الموضوع:
يعالج الموضوع قضية المرأة في الكتابة النسوية في الجزائر، وذلك من خلال رؤية الكاتبة (زهور ونيسي) التي أبرزت صورة المرأة الجزائرية النضالية والثورية في كتاباتها خلال الثورة التحريرية، كما رصدت إشكاليات وقضايا المرأة الاجتماعية بعد الاستقلال. واعتبرتها قضية اجتماعية طرحتها بجرأة على المجتمع ليجد لها حلا شاملا، ولتتمكن المرأة من مواصلة دورها النضالي وإثبات فاعليتها في حركية التغيير والتطور الاجتماعي.

أولا- الكتابة النسائية في الجزائر

1- نشأتها وتطورها:

بدأت الإرهاصات الأولى للكتابة النسائية في الجزائر في الظهور مع مجموعة من النساء في شكل نخبة تَصدَّرْنَ الحركة النسوية الإصلاحية بالجزائر، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبح البعض منهن يكتبن وينشرن في الصحف والمجلات، ويؤلفن القصص، وينظمن الأشعار، ويشاركن في النشاط المسرحي، ويمتهنّ التدريس والتمريض ويعالجن الموضوعات النسوية ومشاكلهن، ويفكرن في مصير البلاد والعباد، وكنّ بمثابة رائدات للنساء الجزائريات اللائي سيكون لهن دور فريد من نوعه خلال ثورة التحرير الكبرى، ثورة أول نوفمبر (1954-1962م)[1].

برزت المرأة الجزائرية ببطولة وشجاعة فائقة سجلها لها التاريخ، هذه البطولة التي حررتها من رواسب الماضي أهّلتها بعد ذلك للانطلاق بحثا عن ذاتها لاكتشاف قدراتها الفكرية والأدبية. وجدير بالملاحظة الإشارة إلى أنّ جهود جمعية العلماء في تعليم المرأة أتت بثمارها، ولعل أولها كان بظهور حركة ثقافية سنة1954م على صفحات جريدة (البصائر) العربية، وبروز الأديبة (زهور ونيسي) التي تخطت الحواجز، وخرجت إلى الحياة الثقافية بكل شجاعة لتُسهم في بناء الحركة الأدبية النسائية في الجزائر.

وحين كان صوت المرأة المناضلة في الجزائر يعلو إلى جانب أخيها وزوجها وابنها غاب صوتها الآخر -أقصد غيابها أدبيا- وبخاصة في الشعر والقصة، على الرغم من ذلك ظهرت الأديبة (زهور ونيسي) كصوت لا ينافسه أحد، بل استطاع أن يتعدى حدود التقاليد ليكون مناضلا في جبهة التحرير. فتحملت أعباء مسئولياتها كمواطنة، ومسئولية قضيتها الوطنية من خلال الكلمة المقاتلة، خاصة وأنها اتخذت من اللغة العربية سلاحا في وقت أحوج ما تكون فيه الجزائر إلى كلمة عربية، ولهذا نقول: إنها حملت أكثر من سلاح في أتون الثورة[2].

تعتبر (ونيسي) من أوائل الأصوات النسائية البارزة اللائي استطعن أن ينطلقن في الساحة الأدبية، ويفرضن وجودهن، ويعبّرن عن آرائهن وأفكارهنّ بكل شجاعة من خلال

نضالها الثوري وأعمالها الأدبية في مجال القصة، والرواية، ثم توالت بعدها مجموعة أخرى من الأديبات[3] نذكر منهن: الراحلة (زليخة السعودي)، و(جميلة زنير)، و(أحلام مستغانمي) وغيرهن. ولا شك أن هذه الأسماء استطاعت أن تُثبت وجودها في الساحة الأدبية من خلال انتشار كتاباتهن في الصحف، والدوريات. ونظرا لما عرفته الجزائر قبل وبعد الاستقلال من أوضاع في مختلف الميادين، فقد كانت هذه القضايا والموضوعات مصدرا خصبا لكتاباتهن، في مختلف الأجناس الأدبية من شعر، ومقالة، وقصة، ورواية.

إنّ من يبحث عن الأدب النسوي الجزائري في تلك الفترة سيدرك قلة الأصوات النسائية في الساحة الأدبية، لكن هذا لا يمنع من القول أنّ قصص (الرصيف النائم) (لزهور ونيسي) كتبت قبل الاستقلال، وإن كانت طباعة هذه المجموعة القصصية جاءت فيما بعد، كما نستدل من كتابات (زينب الإبراهيمي) على أنها شهدت بأم عينها معارك التحرير، وإن غابت (ليلى بن دياب) عن الساحة الأدبية فإن الأجيال السابقة تذكر مقالاتها، وكان لهذه الأقلام على قلتها شرف التعبير عن كفاح الشعب الجزائري في وقت استوعبت فيه الثورة الجزائرية أحداثا كثيرة[4].

أما الرواية فقد ظلت غائبة حتى سنة 1979م، لتطل علينا رواية (من يوميات مدرسة حرة) لـ(زهور ونيسي)، وكان هناك مشروع رواية في أدب الرّحالة (لزليخة السعودي) إلا أن رحيلها حال دون ذلك[5].

مرّت الكتابة النسائية في الجزائر بمرحلتين: مرحلة أولى ظهر فيها المقال نتيجة انتشار الثقافة الصحفية لسهولة التعبير فيها، ولقربها من مشاعر وذهن القارئ، ثم جاءت مرحلة المحاولة القصصية. وكانت الموضوعات المعالجة متنوعة فمنها: التاريخي، والثوري، والاجتماعي، والذاتي، وغيرها من المواضيع المستقاة من واقع وعمق المجتمع الجزائري مع تسجيل الفارق الفني بينها.

والملاحظ أن الأدب النسوي لم يخرج عن كونه أدبا ملتزما بقضايا المرأة والمجتمع، بل أكثر تركيزا على عنصر المرأة، وحريصا على تجسيد معاناتها الخاصة كأنثى، والعامة كإنسانة تسعى لتأكيد الهوية ورفع الحيف والجور عنها، نظرا لما عايشته من ظروف قهر وتخلف خلال فترة الاحتلال[6].

وإذا تتبعنا المرحلة الأولى التي تبدأ من سنة 1954م؛ أي المقترنة زمنيا باندلاع ثورة التحرير الوطنية، وما حملته من مساهمات نثرية تمثلت في مقالات اجتماعية تمحورت حول قضايا المرأة في المجتمع الجزائري، وموضوعات أخرى لها علاقة بالتنشئة الاجتماعية السليمة، والتربية الصحيحة للفرد الجزائري.

من بين هذه المقالات، مقال بعنوان: (إلى الشباب)[7] لـ(زهور ونيسي) تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بتربية المرأة وتعليمها، وإعدادها للمشاركة الإيجابية في حركة التنمية. ومقال آخر بعنوان: (قيمة المرأة في المجتمع)[8] لصاحبته (باية خليفة)، الذي تطرح فيه موضوع المرأة ودورها في تثقيف المجتمع، وضرورة اعتمادها على إمكاناتها الذاتية وتسخير قدراتها الفردية، وعدم اتكالها على الرجل في كل شيء، إذّ أنّ عليها تبعة جسيمة تتمثل في بناء المجتمع والمشاركة في تطوره تماما مثل الرجل.

ولقد نشطت الحركة الثقافية في جانبها الصحفي لدى المرأة في هذه المرحلة، وهي ميزة إيجابية بالقياس إلى وضع المرأة في المجتمع الجزائري آنذاك، ونظرته الدونية إليها إلى جانب حرمانها من أهم حقوقها؛ وهو حق التعليم، لولا مساعي (جمعية العلماء المسلمين) الحثيثة، والتي من

خلالها دعا (عبد الحميد ابن باديس) إلى ضرورة تعليمها والنهوض بها.

ولعل ما يشير إلى نشاط الكتابة النسوية في هذه الفترة؛ هو متابعة الكاتبات لما كنّ ينشرن في الصحف، إما من باب التّنويه والشكر، أو بالمشاركة في إثراء الموضوع المطروح للنّقاش. (فلويزة قلال) ترد في مقال لها بعنوان: (حول المرأة الجزائرية)[9] على (زهور ونيسي)، وتشاطرها الرأيَ في ما ورد في مقالها. أما (فريدة عباس) في مقالها: (شكر وأمل)[10]، تنوه بما أثارته (زهور ونيسي) في مقالها (إلى الشباب)، وتقدم شكرها (للويزة قلال) على إسهاماتها لإثراء الحركة الثّقافية النسائية في الجزائر، ومما جاء فيه قولها: "لكم كان سروري عظيماً حيث عثرت على مقالات لأوانس جزائريات كأنها أزهار تفتحت عن أقاح، فهي تدل على شعور مرهف، وذوق سليم، وأدب رائع، مع أنها تحتوي على توجيهات مفيدة ونصائح ثمينة"[11]. من خلال هذه العناوين وغيرها، تتضح بدايات نشاط الحركة الصحفية لدى المرأة في المرحلة الأولى، إلا أنه رغم الظروف الصعبة لم تتوقف الكتابة النسائية في الصحافة خلال الثورة، بل استمرت وانتشرت بفضل الوعي والمتابعة والاهتمام، لما كان يكتب وينشر من قبل الكاتبات أنفسهن، والتشجيع لبعضهن البعض، وبذلك ظهرت أشكال قصصية كثيرة تَحمل مضامين فكرية وفنية جديدة. ومرحلة ثانية تمثلت في ظهور المحاولات القصصية من الكتابة النسائية في الجزائر، جسدتها المحاولات القصصية التي يمكن اعتبارها بداية للقصة النسائية، مثل الصورة القصصية المعنونة بـ(جناية أب)[12] لـ(زهور ونيسي)، وقد نشرت في ركن تحت عنوان (من صميم الواقع)، وتنشر (ونيسي) في السنة نفسها صور قصصية أخرى منها: (الأمنية)[13]، و(مَنْ الملُومْ)[14]، و(جلسة مع صديقات)[15].

حيث أن هذه الصور القصصية تعكس ظروف المرحلة التاريخية وآفاتها الاجتماعية في ظل الاحتلال، كما تبرز مقدرة الأديبة الجزائرية على الكتابة والإبداع.

2- أسباب تأخرها:

إن المتتبع للنشاط الأدبي في الجزائر قبل الثورة يلاحظ غياب المرأة في الحركة الثقافية، يعود ذلك إلى أسباب عدة منها؛ ظروف الاحتلال والرواسب الاجتماعية البائدة.. ويمكننا تلخيص أهم أسباب تأخر الكتابة النسائية في الجزائر فيما يلي:

- **العامل الاستعماري:** الذي انتهج سياسة استراتيجية مناهضة للّغة العربية، حيث وضع الثقافة القومية في وضع شل فاعليتها وحركتها، مما نتج عنه تأخّر الأدب الجزائري عامة، ومن ثمَّ تأخّر ظهور الحركة الأدبية النّسائية نتيجة الحصار المضروب على الثقافة والأدب العربيّين، في حين شجع لغته القومية، الأمر الذي سمح لكثير من الأسماء النسائية اللائي كنّ يتخذن من اللغة الفرنسية وسيلة للكتابة بالظهور في الساحة الأدبية خارج الجزائر.

- **التقاليد الاجتماعية:** التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية تنطوي على كثير من الاحتقار، وترى أن تواجدها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة ويشجع الانحلال، لذا فرَضَت عليها ظروف العزلة والتجميد لطاقاتها الإبداعية والفكرية.

يضاف إلى هذه الذّهنية الاجتماعية الضيّقة، والتقاليد الصارمة، وضع المرأة الأدبي والثقافي الخاص في هذه الفترة، الذي لم يكن يسمح لها بالاختلاط والمشاركة في مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والثّقافية(16)

والملاحظ، أن الكتب التي تناولت الأدب الجزائري لم تذكر اسم شاعرة أو أديبة

سوى (زهور ونيسي)، وكان ذلك مروراً عابراً، وإن كانت هناك كتب تناولت الأدب الجزائري بالفرنسية، وتعرضت للأديبات الجزائريات اللاتي يكتبن بالفرنسية، وهن لسن أكثر ممن كتبن بالعربية[17].

ولعل سبب قلة الكاتبات في الجزائر بعد الاستقلال؛ يتمثل في حواجز التقاليد والعادات، حيث أن كثيراً من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة، أو تشير إلى أسمائها برموز تترك الدارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة، حتى أن إحدى الأديبات التي قطعت مرحلة في الساحة الأدبية تجيب على سؤال في مقابلة أدبية عما إذا كان هناك ما يعترض دربها بقولها: "الكثير.. منها التقاليد، الجهل، الأسوار، الحجاب"(18)، ولم تكن هذه الإجابة في الخمسينيات وإنما في عام 1978م. وهناك أكثر من حوار أدبي أو لقاء مع أديبات يملكن القدرة والموهبة، ولكنهنّ لا يَظهرن خشية المجتمع(19).

وهذه القاصة(جميلة زنير) في لقاء مع الصحافة، تؤكد ذلك في استجواب لها مع إحدى الجرائد قائلة: "هناك تجربة نسائية ولكنها ضئيلة إذا قيست بالتجربة الرجالية، ولست أدري لما تحجم المرأة عن السير في درب الأدب، أعرف الكثيرات يكتبن الجيّد، ويحتفظن به في الأدراج"[20].

وليست وحدها التي تؤكد على ذلك إنما هذه إجابة مشتركة، ولا بأس أن نقرأ ما تقوله الشاعرة الشابة (مريم يونس) في لقاء معها: "كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة -(جيجل)- كلها أشواك وعقبات. كانت عذاباً واضطهاداً، خاصة عندما بدأت الكتابة، فقد غُصت في دوامة من القيل والقال، لكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازلت إلى أن أنتصر لوجودي بين الأديبات الجزائريات إن شاء الله"[21].

ويبدو أن مقاومة مريم للمجتمع لم تستمر فقد غابت عن الساحة هي الأخرى وتلاشى اسمها تماما إلاّ من ذاكرة من عايشوها، وربما فعلت ذلك لإنقاذ سمعتها حين تحولت الكتابة إلى مصدر يسيء للسمعة.

أما شهادة الكاتبة الجزائرية (جميلة زنير) عن انتحار الشاعرة (صفية كتو) فتقول: "الموت المأساوي رسالة احتجاج قاسية اللهجة من ذات كاتبة أنثوية عانت القهر والقمع الاجتماعي، لا لشيء إلا لأنها متّهمة بخطيئة الكتابة"[22].

إن المرأة في الجزائر بعد الاستقلال كانت لها مشاركة فعلية في الميادين الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، وليس هناك من ينكر دورها وحقوقها، لكن هذا لا يبرر وجود فارق بين ما يشرّع وبين ما يطبّق على أرض الواقع[23].

ولهذا فقد طرحت الأديبة (ونيسي) في كتاباتها قضية المرأة بعد الاستقلال التي لا تزال مهمشة غير فاعلة في المجتمع لمعالجة هذه الظاهرة السلبية محاولة الوصول إلى حل شامل لهذه المعضلة الاجتماعية.

ثانيا- قضايا المرأة في الكتابة النسائية

1- المرأة قضية اجتماعية:

إن المتتبع لكتابات (ونيسي) الأديبة يلاحظ تواجد عنصر المرأة بشكل يلفت الانتباه سواء في كتاباتها ذات البعد النضالي أو الثوري أو الاجتماعي. إذ خصّت معظم مقالاتها وأحاديثها لقضية المرأة ودورها في المجتمع خاصة بعد الاستقلال، عندما تبنت قضاياها، فكان لزاما عليها أن تسعى إلى تثقيفها وتعليمها، ودعوتها إلى الحملات التطوعية لتعليم النساء في الريف، وانطلاقها مع النصف الآخر من المجتمع[24].

كما دعت (ونيسي) بعد الاستقلال إلى تكوين منظمة نسائية تتولى قضايا المرأة

الجزائرية، تكفل لها الإسهام النضالي من أجل حياة أفضل لها ولمجتمعها. فمن خلال منظمة الاتحاد العام للنساء الجزائريات شاركت المرأة في القضايا الوطنية والسياسية، وتضاعفت اهتمامات الأديبة بقضايا المرأة خاصة حين أصبحت مديرة لمجلة (الجزائرية) وفي هذا الصدد تقول: "في سنة 1970م، دُعيت لإنشاء أول مجلة نسائية في الجزائر تهتم بقضايا المرأة وتشكل منبرا لاهتماماتها، وهو حدث ذو أهمية قصوى في تلك المرحلة. منبر يعنى بهذه القوة الاجتماعية المهمشة والمبعثرة، منبر جديد فتح لي آفاقا واسعة لمعرفة خبايا المجتمع وخلفياته الذهنية، وتراكماته الفكرية"[25].

ترى (ونيسي) أن الهدف الأول والأساسي من إنشاء هذه المجلة؛ هو إنارة طريق المرأة، وتسهيل دورها المطلوب في بناء المجتمع، والسعي بدون كلل لتوفير توازن في وضع المجتمع، وذلك بتحسين ظروفها الاجتماعية والفكرية، والاقتصادية[26].

وهذه فقرة من الكلمة الافتتاحية الأولى التي صدرت في العدد الأول من مجلة (الجزائرية)، تقول فيها الكاتبة (ونيسي): "يا ربات البيوت، ويا فتياتنا زهرات المستقبل، ويا رجالنا الأفاضل، إن هذه المجلة (الجزائرية) ستبدأ من هذا العدد تخاطبكم، وتفتح صفحاتها لكم، آملة أن تبادلوها بالمثل، مما يجعلها قريبة منكم، ويجعلكم قريبين منها"[27].

يتبيّن من خلال كلام (ونيسي) أن مجلة (الجزائرية) ليست موجّهة للنساء فقط، بل هي موجهة لكل الفئات الاجتماعية، هدفها استقطاب فئات المجتمع لإحداث التفاعل الايجابي فيما بينها في طرح كل القضايا التي تهم الأسرة والمجتمع ككل.

ترى(ونيسي) أن قضية المرأة لا يجب أن تُطرح مُنفصلة عن مشكل أو قضية الرجل، فكلاهما يشكل الفرد في المجتمع، والتخلف قاسم مشترك بين أفراده، سواء في بلادنا أو في بلدان العالم الثالث كله. يبقى أن تخلف المرأة أكثر من الرجل، لأسباب وعوامل مختلفة أحدها الهيمنة المضاعفة التي كانت تعاني منها المرأة؛ فهي تعاني من الهيمنة الاستعمارية بشكل عام، ومن هيمنة ذهنية الرجل نفسه بشكل خاص[28].

فالمشكلة في اعتقادنا لا تُحدد في الجنس اللطيف فحسب، بل هي تتعدى ذلك وتتعلق بتقدّم المجتمع ككل، أي بمدى استعداده وتقبّله لعمليّات التغيير، والتحولات الاجتماعية(29).

إن الحل لهذه المعضلة الاجتماعية حسب (ونيسي) يجب أن يكون حلا مشتركا، كما يستوجب الاستعداد له أوّلا، ثم توفير الآليات الضرورية والشروط الكفيلة بتحقيق هذا التغيير الاجتماعي.

2- المرأة والتغيير الاجتماعي:

إن عملية التغيير الاجتماعي لن تتحقق حسب رأي (ونيسي) إلا إذا توفرت له الشروط المناسبة إذ تقول: "نريد إنسانا يؤمن بتجنيد الرجل والمرأة على السواء لتحمل المسؤولية الملقاة على عاتقهما كمواطنين صالحين، لأن الرجل وحده لا يمثل إلا نصف طاقة الشعب، وسوف لن يصل بدون جناحه الثاني إلى تحقيق كل أهداف الوطن، إن التغيير الاجتماعي سيحدث لا محالة، نتيجة لكثير من العوامل الفكرية وغير الفكرية التي يكتسبها المجتمع، والمرأة جزء منه، وواجبنا أن نأخذ بيدها ونقودها إلى روافد الوعي والإدراك، لنحفظها من التأثر بالخارج حتى لا تندفع نحو الانحراف عن جادة الطريق السوي، لأننا نريدها أن تتطور داخل مجتمع له مميزاته وخصائصه"[30].

تلك إذا الشروط الضرورية التي تراها (ونيسي) الكفيلة بإنجاح عملية التغيير الاجتماعي في المجتمع، ودفع عجلته إلى

الأمام سواء بالنسبة إلى المرأة أو الرجل. أما عن كيفية تحقيق هذا التغيير من الداخل فتضيف قائلة: " فكان من المنطق السليم أن يحدث تطور المرأة من الداخل وفي الداخل من مجتمعها، وعلى خطوات مدروسة وبتخطيط تبعا لأهداف هذا المجتمع ومتطلباته. وتطهير المرأة من الداخل، وبتخطيط هادف، وحسب متطلبات وأهداف، مجتمعنا يكسب المجتمع إنسانا جديدا، سليما، مكتمل الشخصية"[31].

وحتى يحدث هذا التطور داخل المجتمع للمرأة وللرجل على حد سواء، لابد من وضع استراتيجيات وآليات لتحقيق ذلك، ولكن الأهم -على حد تعبيرها- سيظل قطعا هو تحرير الرجل كي تتحرر المرأة. فإذا لم يتحرر الرجل في بلادنا ويتخلص من الرواسب الجاثمة في دماغه، وينظر إلى الواقع الجديد نظرة عقلانية، فإن حرية المرأة وتحررها ستظل لسنوات طويلة منقوصة، حتى يزول هذا الجيل التقليدي المتزمت، ويظهر جيل جديد يحمل لواء نظام تربوي نابع من قيمنا وأخلاقنا، تساهم المرأة الجزائرية في وضعه وتطبيقه[32].

لا شك أن التغيير الايجابي المرجو حسب (ونيسي) لن يتحقق في أي مجتمع، إلا بتحرير الإنسان من أي استغلال مهما كان نوعه، ومساهمة كل من المرأة والرجل في تأسيس وبناء قيم حضارية، واجتماعية، نابعة من أسس تربوية أصيلة، والتخلي عن كل الرواسب القديمة.

إن الأديبة (ونيسي) ترى أن مشكلة المرأة تعتبر" قضية" من قضايا التحرر الإنساني، وهي من أبشع أنواع استغلال الإنسان لأخيه الإنسان في البيت الواحد، والأسرة الواحدة، كما أنها قضية من أهم قضايا التطور السليم في عالمنا العربي، لابد أن تدخل في عوامل وأهداف الثورة الثقافية، بدءا من عملية التطوير الذاتية عند الرجل والمرأة[33].

فعملية التغيير الاجتماعي إذن تقوم على فهم عميق، ومعطيات واضحة، وقواعد صلبة لدراسة المجتمع ككل (مناخ فكري، تطورات اقتصادية، تغير سلوكي..)، وبشكل أعمّ ثورة فكرية اجتماعية شاملة[34].

إن هذه الثورة الفكرية والاجتماعية الشاملة التي نستشفها من كلام (ونيسي) هي الكفيلة بتغيير نمطية التفكير والسلوك للأفراد، مما سيؤدي حتما إلى التغيير الاجتماعي، والذي يستوجب بدوره تحرير ذات الرجل وذات المرأة، وتطوير قدراتهما حتى يحدث هذا التغيير الاجتماعي الشامل.

إن النظر في "قضية" المرأة يجب أولا أن تبدأ من الواقع وحيثياته، بعيدا عن النظريات- كما تقول (ونيسي): "نظرة على المحاكم في بلادنا العربية الإسلامية، وعلى ملفات الأحوال الشخصية، ومشاكل المرأة والرجل، وبالتالي الأسرة والأطفال، نظرة كهذه تجعلنا نتروى كثيرا عندما نتحدث في قضية المرأة"(35).

هكذا تطرح (ونيسي) "قضية" المرأة كقضية اجتماعية شاملة على بساط البحث بأبعادها وجوانبها المختلفة غير معزولة عن قضايا الأسرة والمجتمع ككل، لذا فإن حل مثل هذه القضية معناه حل قضية المرأة والرجل على حد سواء، فهي قضية اجتماعية مشتركة تهم الجميع.

إن النظرة الكلية الشاملة التي طرحت من خلالها (ونيسي) قضية المرأة لأجل معالجة إشكالياتها الاجتماعية المتعددة، كفيلة بحل الكثير من المعضلات الاجتماعية الأخرى التي لها صلة وثيقة بقضايا المرأة الأساسية، ولأنها مرتبطة بها أشد الارتباط، لذلك فلن تجد قضية المرأة بمفردها حلا نهائيا إلا إذا عولجت سلسلة أخرى من القضايا التي تشكل حلقات متشابكة في القضية الأساسية؛ ألا وهي "قضية" المرأة وتداعياتها الاجتماعية.

ونستخلص مما تقدم أن(ونيسي) أولت "قضية" المرأة عناية خاصة في كتاباتها الأدبية المختلفة، حيث جعلت منها "قضية" اجتماعية شاملة متعددة الجوانب يجب أن يشارك في حل اشكالياتها المجتمع بجميع فئاته حتى تستطيع مواكبة حركة التغيير والتطور.

الإحـــالات:

1- ينظر: د. بوعزيز يحي، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، (لات ط، دار الهدى، الجزائر،2001م)، ص36.

2- ينظر: سلامة عبد الرحمن، "ونيسي ألمع أديبات المغرب العربي"، مجلة الموقف الأدبي، جوان1988م/ ع205-206، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص331.

3- ينظر: فوغالي باديس، بنية القصة الجزائرية عند المرأة، (رسالة ماجستير مخطوط، جامعة قسنطينة، 1996م)، ص5-6.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص8-10.

5- ينظر: دوغان أحمد، "الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر"، مجلة آمال، 1982م/ عدد خاص، ص9.

6- ينظر: د. مفقودة صالح، "النسوي في الأدب الجزائري المعاصر"، مجلة الموقف الأدبي، مارس 2005م/ع407، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص10

7- ينظر: ونيسي زهور،"إلى الشباب"، جريدة البصائر، ديسمبر1954م/ع297، الجزائر، ص3-7

8- ينظر: باية خليفة، "قيمة المرأة في المجتمع"، جريدة البصائر، 24 ديسمبر 1954م/ ع298، الجزائر، ص8.

9- ينظر: لويزة قلال، "حول المرأة الجزائرية"، جريدة البصائر، 14 جانفي 1955م/ ع301، الجزائر، ص4

10- ينظر: فريدة عباس،" شكر وأمل"، جريدة البصائر، 14 مارس1955م/ع310، الجزائر، ص7.

11- المصدر نفسه، ص7.

12- ينظر: ونيسي زهور، "جناية أب"، جريدة البصائر، ديسمبر1955م/ع345، الجزائر، ص7.

13- ينظر: ونيسي زهور، "الأمنية"، جريدة البصائر،11 مارس1955م/ع309، الجزائر، ص3.

14- ينظر: ونيسي زهور، "من الملوم"، جريدة البصائر،13 ماي1955م/ع318، الجزائر، ص3.

15- ينظر: ونيسي زهور،" جلسة مع صديقات"، جريدة البصائر، أكتوبر1955م/ع337، الجزائر، ص7

16- ينظر: بنية القصة الجزائرية عند المرأة ، فوغالي باديس، ص5- 6.

17- ينظر: د. مفقودة صالح، "النسوي في الأدب الجزائري المعاصر"، مجلة الموقف الأدبي، مارس 2005م/ع407، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص10

18- لقاء أجرته جريدة الجمهورية(وهران) مع القاصة(جميلة زنير)، بتاريخ 13 سبتمبر 1979م، ص6

19- ينظر: دوغان أحمد، "الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر"، مجلة آمال، 1982م/ عدد خاص، الجزائر، ص9.

20- لقاء أجرته جريدة الجمهورية (وهران) مع القاصة (جميلة زنير)، بتاريخ 13 سبتمبر1979م، ص6.

21- لقاء أجرته الأدبية نورة السعدي مع الشاعرة (مريم يونس)، في جريدة الشعب، 4مارس 1981م، الجزائر، ص5.

22- شهادة الكاتبة (جميلة زنير) عن انتحار الشاعرة (صفية كتو)، أسبوعية الشروق الثقافي، 24مارس 1994م/ع35، الجزائر، ص38.

23- ينظر: د. مفقودة صالح، " النسوي في الأدب الجزائري المعاصر"، ص10.

24- ينظر: دوغان أحمد، " الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر"، ص100-101.

25- ونيسي زهور، " شهادة مبدعة بين العطر واللون والنغم"، مجلة الثقافة، جويلية 2007م/ع13، وزارة الثقافة، (الجزائر)، ص64.

26- ينظر: ونيسي زهور، "المرأة والنضال الإعلامي"، مجلة الجزائرية، فيفري 1975م/ ع142، الجزائر، ص19.

27- ونيسي زهور، " المرأة والثورة "، مجلة الجزائرية، جانفي 1970م/ع1، الجزائر، ص1.

28- ينظر: ديب تركية، "لحظات مع زهور ونيسي وقضية المرأة"، مجلة الجزائرية،1977م/ع60، الجزائر، ص12-13.

29- ينظر: ونيسي زهور، "قضية المرأة والتحرر، والثورة الاجتماعية"، مجلة الثقافة، (أفريل-ماي) 1975م/ع26، الجزائر، ص75.

30- ونيسي زهور، "وعي المرأة ومجالات العمل والبناء"، مجلة الجيش، فيفري 1970م/ع7، السنة7، الجزائر، ص23.

31- ونيسي زهور، "وعي المرأة ومجالات العمل والبناء"، مجلة الجيش، فيفري 1970م/ع7، السنة 7، الجزائر، ص23.

32- ينظر: ونيسي زهور، "حرية المرأة من حرية الرجل"، مجلة الجزائرية، 1977م/ع61، الجزائر، ص23.

33- ينظر: ونيسي زهور، "حرية المرأة من حرية الرجل"، مجلة الجزائرية، 1977م/ع61، الجزائر، ص23.

34- ينظر: ونيسي زهور، "قضية المرأة والتحرر، والثورة الاجتماعية"، مجلة الثقافة، (أفريل-ماي) 1975م/ ع26، ص76.

35- ديب تركية، "لحظات مع زهور ونيسي وقضية المرأة"، مجلة الجزائرية،1977م/ع60، الجزائر، ص12-13.

حول أدب الأطفال في الجزائر

د.محمد شنوفي

هل للأطفال، في الجزائر، أدب؟ إنّ نشاط الكُتّاب والشعراء أجاب، في الواقع، عن هذا السؤال بكتابات متنوّعة منذ الثلث الأخير من القرن العشرين، حين اهتم به، على الخصوص، أدباء شبّان ثمّ بدأت بعض الأسماء تتميّز باشتغالها على الكتابة للطفل، ما عَمِل على تطوّر النظرة إلى الطفل وإلى تربيته وتثقيفه.

وكان قد تدعّم هذا الجهد باستحداث قسم خاص بمنشورات الأطفال في الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1985، راح ينشر كتب الأطفال بحماس وإيمان، قبل أن يخبو نوره بعد سنوات قليلة من ذلك، إثر إفلاس الشركة الرئيسية لتظهر بعدها، بسبب سياسة الانفتاح الاقتصادي، دور نشر خاصة كثيرة تكفلت بالنشر في حدود إمكانياتها. وكان لتنافسها على ترويج هذا الأدب نتائجُ إيجابية وأخرى سلبية، فالنتائج الإيجابية ساهمت في انتشاره وشيوعه؛ فبعد أن كانت الساحة الأدبية تفتقر إلى هذا اللون من الكتابة، صارت اليوم بحاجة إلى جهد لمعرفة ما تضمه المكتبات من إنتاج موجه للأطفال، أما النتائج السلبية فتمثّلت في تداول الأطفال لنصوص ضعيفة، سيئة الإخراج أحيانا بسبب رغبة بعض دور النشر خفض كلفة الإنتاج للمنافسة في السوق أو بسبب جهل أهمية إخراج الكتاب ومدى تأثيره على الطفل القارئ.

ويعود أدب الأطفال كظاهرة فنية، في الأدب الجزائري الحديث، على الأرجح، إلى بداية السبعينيات من القرن العشرين. ولا يعدم دارسوه وجود بعض إرهاصاته في الثلاثينيات من القرن نفسه، لكنها تظل محاولات معزولة رغم ما يمكن أن تمثّله في تكوين هذا الأدب المخصوص، ومنها جهود الأستاذين محمد العابد الجيلالي المعلّم بمدرسة التربية والتعليم بقسنطينة، ومحمد الصالح رمضان مدير مدرسة (دار الحديث) بتلمسان؛ فقد أعدّ الأول:((الأناشيد المدرسية لأبناء وبنات المدارس الجزائرية))[1] وهي من تأليفه، وكتب الثاني مسرحية ((الناشئة المهاجرة))[2] ومجموعة ((ألحان الفتوة))[3]

وما زال هذا الأدب لحداثته، رغم ما أصابه من تطور ونمو ، يفتقر إلى بعض الفنون الأدبية كالرواية بأشكالها المختلفة وإلى الدراسات الأكاديمية التي تعمل على مدارسته وتقويمه، رغم أن عددا منها بدأ يظهر في الجامعات الجزائرية، لكنّها تتمّ، في الغالب، وفق مناهج تقليدية، مركّزة على وصفه في ضوء أجناسه التي يُكتب فيها لاسيما القصة والشعر. وما يزال يعاني، في بلادنا، من تجاهل المؤسسات الجامعية له؛ فهي لا تقوم بتدريسه ولا تَنْظُر إليه كفرع من فروع الأدب العام، وليس لدينا، بعد، دور نشر مختصة به يمكنها أن تُسْهِمَ في تطويره، وازدهاره. وفي المقابل، لا نعدم، أيضا، مَنْ بدأ يتخصص في الكتابة فيه ويجتهد في إنتاج نصوص ذات قيمة فنية وتربوية، في ضوء ما يلقاه هذا الأدب من

---

[1]- صدرت عن المطبعة التونسية عام 1939.
[2]- صدرت عن مطبعة ابن خلدون بتلمسان في 1949
[3]- صدرت عن المطبعة نفسها عام 1953.

اهتمام واسع، ووعي المجتمعات بمدى إسهامه في التثقيف والتربية الحديثة.[4]

لكنّ هذا الأدب يحتاج، كي ينمو ويتطوّر، فضلا على ما ذكرنا، إلى تضافر جهود الأدباء والرسّامين، والنقاد والنّاشرين، وأن يجد الكِتابُ المكتبات التي تستقبله، وتحتفيه، وأن يجد مَنْ يُقدّمُهُ إلى الأطفال كالأسرة، والمكتبة المدرسية والمكتبات العامّة، ومَنْ يشجّعهم على قراءته فيخلُقَ لديهم عادة القراءة. وإنّ أيَّ خلل يحدث في هذه السلسلة يضرّ بنمو هذا الأدب، ويجعل الطفل لا يستفيد منه.

فشروط الكتابة الجيدة للأطفال تنص على المتعة الفنية، والقيم التربوية والجمالية، ومراعاة نمو الطفل الذي يتوجه إليه النص، على الصّعيد الجسدي والانفعالي والعقلي والاجتماعي، ومعرفة الموضوعات التي تسترعي اهتمامه في كل مرحلة من مراحل طفولته، انطلاقا من طبيعة محيطه ((فالإنسان وليد بيئته التي يتعلم فيها ويكتسب خصائصها، وتحديد ثقافته يختلف باختلاف البيئة الاجتماعية التي يدور في فلكها، لأن لكل بيئة ثقافتها الخاصة التي تتأثر بنظرة المجتمع للطفل.)) وإن استسهال بعض الأدباء الكتابة للأطفال، يجعل النصوص الجيدة قليلة في هذا الأدب.

كما يحتاج أدب الأطفال (إلى صياغة نص جيد) يحتاج كذلك إلى الرسم المعبر عن النص، وبالتالي إلى رسّامين مختصين في هذا المجال، على علم بوظيفة الرسومات وأنماطها وأنواعها دورها في جذب اهتمام الطفل بالكتاب الموجه له. ويحتاج هؤلاء إلى استبيانات ميدانية تهتم بتحديد ميولات الأطفال المتلقين لهذا الأدب في المراحل العمرية المختلفة –خاصة في مرحلة ما قبل التمدرس، التي ينجذب فيها الطفل بدءا من 18شهرا بحسب بعض الدراسات– إلى الرسوم التي يراها في الكتب. ولا يخفى حجم الدور الذي يلعبه الرسم في توضيح المعنى للطفل. ولسنا هنا بصدد الاحتجاج على المكانة العميقة للرسم في كتاب الطفل؛ وإذا كان اللعب يحتل المكانة الأولى في عالم الطفل فوسائطه التعبيرية متعددة وفي مقدمتها الرسم. ونظرة على الأطفال في المكتبات وفي رياض الأطفال أو في الوسط الأسري أو التعليمي تحيلنا على أهميته. ففي مرحلة الطفولة يسهل على الطفل فهم المعنى عن طريق الإيضاح المرئي أكثر بكثير من الكلام والكتابة مما يجبر الرسام على إعطاء حيز أكبر للرسمة على حساب النص في هذه المرحلة.

ونظرة خاطفة على الرسوم في كُتب الأطفال عندنا، كافية لتوضّح لنا أنها مُتَدَنّية بالقياس إلى ما وصلت إليه في الآداب العالمية. ومردّ ذلك المستوى الأدائي المتواضع للمصممين والعاملين في هذا القطاع الحيوي، والذين يتعاملون مع رسّامين تنعدم عندهم، أحيانا، النظرة الأكاديمية للفنّ، وعدم استيعاب النصوص كما ينبغي أن تُستوعب، وهذا جزء من الأسباب التي تعلل بها الإصدارات الضّعيفة التي تغزو سوق أدب الأطفال.

يشتكي الكثير من الأدباء، في كلّ مناسبة يَلْتقُون فيها بالجمهور أو الصحافة، من غياب النّقد ومتابعاته لأعمالهم. وربّما فكّر بعضهم أن يمارس النّقد بنفسه، أو أن يخلق المناسبات للحديث عن إنجازاته وإضافاته الفنية... لأنهم مدركون لأهمية النقد الصحفي حتى وإن كانت أعمالهم محل اهتمام الباحثين الأكاديميين لأن مثل هذا النقد قد لا يكتب له

[4] – عيسى الشماس، القصة الطفلية في سورية: دراسة تحليلية للقيم التربوية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1996، ص 28.

الخروج من رفوف المكتبات الجامعية أو قد يرى النور بعد أن يكون قد فقد كل قيمة علمية. ولو أُتيح لهذه الدراسات أن تُطبع حالما تُنجز لزال عنّا، ربما، الشعور بالفقر الثقافي. فلا يوجد ما هو أقسى على الكاتب من أن يمر عمله دون تعليق.

ورغم أهمية هذا النّقد القائم على المناهج والمراجع المتخصصة، من أجل ((الحصول على صورة صحيحة للإبداع الفنّي)) فإنّ الأدباء في حاجة إلى نقد صحفي يتابع أعمالهم في الصحف ويبشّر بإصداراتهم الجديدة. فقد يتّخذ منه أصحابه الصحافة معرضا لأرائهم مراعين حينذاك الجمهور الذي تتّجه إليه الصحيفة، فيما يخصّ ((المنهج وأسلوب الأداء)) فيقصرون عنايتهم على نصوص يختارونها بعناية، يتوسّمون فيها الأصالة، فيقفون عند الخطوط العريضة بهدف ((اكتشاف المبادئ الجديدة وتذليل الصعوبات لتأخذ طريقها إلى الفنّ المبدع.))[5] إنّ هذا النقد الصحفي – على أهميته – قليل اليوم؛ فلم تعد الصحف تحفل به، ولم تعد تخصص له المساحات اللازمة.

أما ما يُنشر في صحفنا، على قلته، فنقد، في أغلبه، يتسم بالتلقائية، وغياب المنهجية، هدفه تقديم الأعمال الجديدة إلى القراء لذلك، فهو لا يحلل النصوص باعتبارها بنيات عضوية لكل جزئية فيها دلالتها ووظيفتها، ولكنّه قد يتجاوز أهدافه كأن يُشير إلى أهمية المضمون التربوي أو يشير إلى خصوصية لغته، كي يُرغّب القارئ في اقتنائه أو مطالعته.

ويلعب المشرفون على الصفحات الثقافية في الجرائد اليومية والأسبوعية دورا مهمًّا، إذا ما قاموا بواجبهم، بالترويج للإصدارات الجديدة الموجّهة للأطفال، لاسيما إذا كان هناك تعاون بين النّاشرين وهذه الصحف، يُزوّدونها بالإصدارات الجديدة، وبحصيلة الكُتب التي حققت رواجا في السوق.وممّا يُسهّل عمل الناقد الصحفي أن يكون لهذه الدور مواقع إلكترونية، تمكّنه من معرفة أخبارها وتطلعه على جديدها.

هناك اهتمام متزايد بطبع كتب الأطفال، لكن لا توجد دور نشر متخصصة في هذا المجال. ولا توجد، في الغالب، لجان قراءة متخصصة على مستوى هذه الدور.ثم إن القائمين على نشر وتوزيع هذا الأدب ومسؤوليتهم عن تمويل وإصدار هذا الإنتاج الذي تُخصص له ميزانيات محدودة إن لم نقل ضعيفة وتخصص له سوق صغيرة وإصدارات بكميات محدودة لا تمكنها من تغطية تكاليف إصدار أوسع وأجود له.

((وإنّ النظرة إلى كتاب الطفل على أنّه مجرد سلعة، في غياب الاعتبارات الفنية والتربوية من جهة وغلاء مواد الطباعة من جهة أخرى، تتجلى مظاهرها اليوم، في وضعية كتاب الطفل؛ فالنص ضعيف في لغته ومحتواه، وورقه رديء وصوره باهتة، أو غير ملائمة للمواضيع.))

ولعل أول ما يمكن التفكير فيه كحل لهذه الأزمة التي تعصف بهذا الأدب هو كيفية خفض تكلفة الكتاب؟ ولعله من المفيد في هذا المقام، عرض وجهة نظر بعض الناشرين الذين جمعتهم ندوة على هامش ((الصالون الوطني للكتاب)) بالمكتبة الوطنية بالحامة في مايو 2005 حيث رأى بعض هؤلاء أن جانبا من المشكلة يكمن في ((ارتفاع التعريفات الجمركية على المواد الخام التي تدخل في صناعة الكتاب)) وارتفاع ((فوائد القروض)) التي تمنحها البنوك لمحترفي هذه الصناعة،

[5] – انظر، أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص200–201.

مطالبين ((باحترام الخصوصية الثقافية.. للكتاب كمنتوج فكري يحمل ثقافة..الأمة.)) وبناء على ذلك، طالبوا بمساعدة الدولة ما دامت هذه الصناعة ((عملية اقتصادية مركّبة)) تشارك فيها تكنولوجيات إنتاج آلات الطباعة، والورق، والحبر، إضافة إلى التعقيدات الإدارية والمالية التي أشرنا إليها[6]

إن المشكل الأساسي الذي تواجهه الكثير من دور النشر يتمثل في توزيع الكتاب. وقد تظل كثير من المطبوعات في المخازن، وقد لا يخرج الكتاب من المدينة التي يُطبع فيها. وهذه المسألة تتعلّق بالتفكير في الاستثمار في هذا الميدان الحيوي لإيجاد شبكات توزيع صلبة وقوية بالإضافة إلى قلة اهتمام المكتبات الخاصة والعامة بالبحث عن كتاب الطفل، واقتنائه لأنّ الأمر يقتضي من هؤلاء المشرفين على هذه المؤسسات، الوقوف على أهمية كتاب الطفل...

وفيما يتعلق بالمكتبات الخاصة فإن الظروف المادية التي يتحكم فيها اقتصاد السوق قد قلّصت من عددها، بالتدريج، منذ العقد الأخير من القرن العشرين، وفي غياب إحصاء دقيق فإن أحد موزّعي الكتب يقول «إنه توجد، في الجزائر، حوالي 274 مكتبة، منها 150 فقط متخصصة في بيع الكتب، يتمركز معظمها في المدن الكبيرة.[7] وهي تشكل نسبة ضئيلة بالقياس إلى نسبة الأطفال والشباب في مجتمعنا.

ولا بد من تثمّين اهتمام المكتبة الوطنية باقتناء كتاب الطفل، وتخصيص جناح له، وتثمين جهد وزارة الثقافة في تسيير مكتبات متنقلة، تتقرّب من الأطفال في جهات مختلفة من الوطن، النائية منها خاصة؛ كلُّ ذلك قصد خلق تقاليد ثقافية، ومشروع أطفال قرّاء.

ثم إننا في حاجة إلى دراسات ميدانية تكشف لنا عن العلاقة التي تربط العمل الأدبي بجمهوره، ومدى نجاحه، ودوافع استهلاكه، والظروف التي تحيط بمطالعته.

لكننا إذا انطلقنا من التشخيص الذي قدمناه عن إنتاج الأدب الطفلي وتسويقه والذي استأنسنا فيه إلى آراء بعض الأدباء والمنتجين، فإننا نرى أن هذه الأزمات المتسلسلة لا يمكنها إلا أن تخلق لنا أزمة مقروئية؛ فما يُطبع قليل بالقياس إلى عدد الأطفال الذين يحتاجون إلى الكتاب. وإذا وُزِّعَ الكتاب، فقد يكون سعره مرتفعا في نظر الأولياء لتدنّي القدرة الشرائية، دون أن ننسى سببا مهما أشار إليه ملاحظون في مناسبات مختلفة ألا وهو ((تدنّي مفهوم القيم الثقافية)).

ومن جانب آخر، فإن هذه المادة المقروءة قد لا تشدّ اهتمام الأطفال لأن موضوعها لا يتناسب مع سنّهم ونموهم العقلي واللّغوي والاجتماعي،أو لأنها لا تستجيب لميولهم ولا تحقق رغباتهم، أو لأنّ لغتها عالية أو ركيكة، أو رسومها باهتة أو غير معبِّرة، أو خطّها رديء أو أن تنفيذها لا يُرَغِّب الطفلَ في مطالعته...إلخ.

وقد أكد سبر للآراء أنّ الذين يقرؤون بانتظام، في بلادنا، لا تتجاوز نسبتهم 6.8 في المائة ([8]) في حين تذهب أستاذة جامعية

[6] –بغداد.م. ((الناشرون يحملون السلطة مسؤولية تدهور المقروئية: صناعة الكتاب رهينة الحلول الارتجالية))، الجزائر: جريدة الشروق، الصفحة الثقافية، 2005/5/10، ص18.

[7] –انظر، [دون ذكر اسم المؤلف]، جريدة الشروق ليوم: 2008/12/29، ص21.

[8]– هذه النتيجة توصل إليها الباحث: بوعبيدة عبد الله إثر دراسة قام بها على مستوى ((المركز العالمي للاستشارات الاقتصادية والاستطلاع))، وشملت عيّنة من ألف شخص. انظر، إ. فروجة. ((دراسة استطلاعية تكشف نسبة المقروئية في الجزائر...))، جريدة:

في ((الملتقى الأول حول القراءة والمقروئية في الجزائر)) المنعقد في مارس 2009 أن نسبة المقروئية في أوساط الطلبة لا تتجاوز 10 في المائة.[9] وتؤكد دراسات مختلفة أن الإقبال على القراءة يتوقف على الميل إليها، فإذا كان الطفل يميل إلى القراءة فإنه سيقبل على تعلمها وسيصبح قارئا جيدا، أما إذا كان لا يميل إليها فإنه لا يقبل عليها وسيصبح قارئا ضعيفا، وقد يعزف عنها تماما.

ولقد توافقت آراء المتدخلين في الملتقى المذكور على حصر الأزمة في تدني القدرة الشرائية.. والصورة السلبية التي يُكرسها المجتمع عن الثقافة والمثقفين، وطغيان الوسائط الحديثة للاتصال.. غير أن بعضهم أشار إلى سبب أعم وأخطر من ذلك، يختفي وراء هذه الأزمة،ألا وهو افتقار الجزائر، منذ استقلالها في 1962، إلى مشروع ثقافي واضح يكون في مستوى تاريخها الكبير.[10]

وإذا ما أردنا أن نزرع بصيصا من نور نقول إنه يمكننا أن ننظر إلى الأدب على أنه مؤسسة اجتماعية تؤثر في المؤسسات الاجتماعية الأخرى وتتأثر بها. ويتكوّن أعضاؤها من: الأدباء والقرّاء والنّاشرين والنقاد والدارسين والمهتمين والصحف والمجلات والروابط والجمعيات الأدبية والنوادي.. كلّ هؤلاء يشكلون مؤسسة اجتماعية أدبية، مطلوب منهم أن يتعاونوا، وأن يهتمّوا بتطوير الأدب.[11]

وبعد استعراضنا للكثير من المشاكل التي تعترض ((صناعة كتاب الطفل)) في الجزائر، فإننا نرى الآفاق في:

اعتماد أساليب فعّالة في بعث ثقافة القراءة بين التلاميذ والطلبة، الذين يمثّلون حوالي ثمانية ملايين قارئ في المنظومة التربوية.

ودعوة المسؤولين، في قطاع التربية، إلى العمل على إنشاء مكتبات على مستوى المؤسسات التعليمية، وحثّ التلاميذ على ارتيادها.

والتأكيد على دور الأسرة الأساسي والفعّال في غرس قيم ثقافة المقروئية، لاسيما عند الطفل في سنواته الأولى.

وضرورة نشر مكتبات عمومية على مستوى البلديات والولايات.

التأكيد على الدور الأساسي للإعلام في التعريف بالمنشورات والمؤلفات الجديدة، واحتضان الدراسات المختصرة عن الإنتاج الأدبي.

وتشجيع دور النشر والمؤلفين من طرف القائمين على الساحة الثقافية الجزائرية بدعمها لهم، إلى جانب إقامة المسابقات الأدبية وتخصيص الجوائز القيمة التي تحفز الكتاب والمبدعين على الارتقاء بهذا الأدب.

مراجع:

- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1972.
- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، بيروت: دار المنتخب العربي، 1993.
- عيسى الشماس، القصة الطفلية في سورية: دراسة تحليلية للقيم التربوية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1996.
- جريدة (الشروق) الجزائرية، 2005/5/10.
- جريدة (الشروق) الجزائرية، 2008/12/29.
- جريدة (الشروق) الجزائرية، ع: 2554، 2009/3/11.
- جريدة (أخبار اليوم)، ع: 584، 2009/3/11.

((أخبار اليوم)) الجزائرية، عدد 584 ليوم: 2009/3/11، ص24.

[9]- انظر، زهير منصر. ((افتتاح الملتقى الأول حول القراءة والمقروئية في الجزائر))، جريدة ((الشروق)) الجزائرية، عدد 2554، ليوم: 2009/3/11، ص21.

[10]-انظر، إ. فروجة، مرجع سابق، ص24.

[11]-شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، بيروت: دار المنتخب العربي، 1993، ص161.

الأديبُ الصَّغيرُ

بقلم: نادية عمران

مُحمَّد طِفلٌ صَغيرٌ لا يَتجَاوزُ الثَّامنةَ مِنْ عُمْرِه، تُوفِيَ أبوَاهُ تحتَ الأنقَاضِ، إثْرَ زِلزَالٍ عَاتٍ ضَرَبَ المَدِينة قَبلَ عَامٍ، خَلَّفتْ تِلكَ الهزَّةُ الأرضيَّةُ العَديدَ مِنَ الضَّحَايَا، هَدَّمتْ مُعظَمَ المَنَازِلِ وَشرَّدتْ آلافَ النَّاسِ، وَأحدثتْ خَرَابًا كَامِلاً.

مُحمَّد كَانَ مِنْ بَيْنِ النَّاجِينَ حِينَ اهتزَّتِ الأرْضُ عَنيفًا، لأنهُ كَانَ يَلعَبُ لَحظَتَهَا فِي الشَّارعِ، بَكَى... تألَّمَ... ذَاقَ مَرَارَةَ القَهْرِ مُنذُ نُعُومَةِ أظفَارِه.

لَكِنَّ جَدَّهُ عَوَّضَهُ حَنَانَ أبوَيهِ إذِ احتَضَنَهُ...رَعَاهُ... حَنَا عَليهِ... ثُمَّ وَضَعَهُ فِي مَدرَسَةٍ لِتعلُّمِ القُرآنِ الكَريمِ اسْمُهَا: "مَدرَسَةُ الكُتَّابِ".

فِي الكُتَّابِ ظَهَرَ نُبُوغُهُ المُبكِرُ، إذْ كَانَ سَريعَ الحَافِظَةِ، قَويَّ الذَّاكِرَةِ، يَحفَظُ بِضعَ آيَاتٍ بُعَيْدَ تِلاوَتِهَا أوْ سَمَاعِهَا، فَأعجِبَ بِهِ الشَّيْخُ، وَأحَبُّوهُ زُمَلاؤُهُ.

فِي أحَدِ الأيَّامِ حَدَّثَ مُحَمَّدَ جَدُّهُ:

"جَدِّي أنَا أعتزُّ بِكَ وأفخَرُ لأنَّ الجُمهُورَ كَانَ يُصَفِّقُ لَكَ بِحَرَارَةٍ، وأنتَ تُلقِي عَليهِمْ قَصيدَةً شِعريَّةً عَلَى مَسَامِعِهِمْ".

" شُكْرًا عَلَى الإطرَاءِ يَابُنَيَّ، وَلَكِنْ لَيسَ المُهِمُّ أنْ يُصَفِّقُوا بَلْ المُهِمُّ أنْ يَفْهَمُوا.

"وأكثَرُ مَا زَادَنِي فَخرًا أنَّ الشَّيْخَ مَدَحَنِي أمَامَ الأولادِ بِقَولِهِ: مُحَمَّد، يَا أولادُ سَيُصبِحُ أدِيبًا مِثْلَ جَدِّهِ، أمُمكِنٌ هَذَا يَا جَدِّي؟.

"مُمْكِنٌ... وَلِمَ لاَ؟... المُهِمُّ أنْ نُطَالِعَ الكُتُبَ النَّافِعَةِ وأنْ تَستَمِرَّ فِي الكِتَابَةِ، والفُرصَةُ لِلجَميعِ، بِالمُنَاسَبَةِ خُذِ النُّقُودَ، واشتَرِ لِي الدَّوَاءَ مِنَ الصَّيْدَلِيَّةِ".

"يَا جَدِّي يَا جَدِّي... لَنْ أذهَبَ إلَى الصَّيدَلِيَّةِ حَتَّى تَعِدَنِي أنْ تَقصَّ عَلَيَّ قِصَّةً شَيِّقَةً هَذِهِ اللَّيلَةَ أيْضًا كَمَا عَوَّدْتَنِي.

"وَيْحَكَ يَا حَفِيدِي... لاَ تَخدُمُنِي إلاَّ بِمُقَابِلٍ"؟.

ضَحِكَ مُحَمَّدٌ وقَالَ:

"إنِّي أمَازِحُكَ يَا جَدِّيَ العَزِيز، سَامِحْنِي".

قَالَ هَذَا وانطَلَقَ الصَّبِيُّ نَحْوَ الصَّيدَلِيَّةِ لِجَلبِ الدَّوَاءِ، وفِي المَسَاءِ، صَاحَ الجَدُّ حَفِيدَهُ:

- تعَالَ يَا مُحَمَّد تعَالَ.
- نعَمْ يَا جَدِّي... مَاذَا تُرِيدُ؟.
- آنَ أوانُ النَّوْمِ.... أنسِيتَ؟.
- وَآنَ أوَانُ القِصَّةِ.... أنَسِيتَ؟.

تعانق الاثنان بفرحة، ثمّ اضطجع محمّد قُربَ جدّه، وأسند رأسهُ على رُكبته إستعدادًا لاستماع القصّة، لكنّ الجد اشترط عليه شرطًا قبل القصّ، وهو أن يكتب ملخّصًا لها بعد سردها، فوافق محمّد دون إعتراض على شرط جدّه، وطلب إمهالهُ لإحضار القلم والورقة لكي يدوّن رؤوس الأقلام.

- أنا غيرُ موافقٍ يا محمّد... مَنْ يُريدُ أنْ يكون أديباً كما رغبت - عليهِ أنْ يكون ذكيًّا فطِنًا سريعَ البديهة -

- أنا موافقٌ أيضًا، لقد أفحمتني وغلبتني، هاتِ ما عِندكَ أيّها الجدُّ الأديبُ الشاعِرُ.

يُحكى أنّ عددًا مِن الغُربان تسكنُ سفحَ جبلٍ سامقٍ يُشرفُ على الغابة، وفي السّفح المقابِل للآثار والأطلال يسكُنُ رفٌّ مِن البوم، وكان العداءُ مُستحكمًا بين الرّفين، البومُ والغِربانُ.

- ما سببُ العداء يا جدّي؟.

- السّببُ يا بُنيَّ، والعُهدةُ على الرّاوي، أنّ بعض طيُور تلك المنطقة، لا ملاذ لها فأعجبت بالبوم، وأرادتْ أنْ تجعلهُ ملِكًا عليها، وبينما كانت تتشاورُ الطيُور لاتخاذ قرارها النّهائي صاحَ أحدُها:

"ها هو الغُرابُ الحكيمُ قادِمٌ فلنأخُذن رأيَهُ ونعمل بما يقول".

ردّ الغُرابُ على عرْضِهِمْ قائلاً:

"لو أنّ الطيْر فقِدت مِن وجهِ الأرض، لما اضطررتُنّ لتمليكِ البومِ عليكُنّ، البُوم أقبحُ الطيُور منظرًا، وأقلّها عقلاً، وأشدّها غضبًا، وأنقصُها خبرةً، وأبعدُها رحمةً، إلى غيرِ ذلِك مِن الأوصافِ والنُّعوت.

بعد أيّامٍ وصل كلامُ الغُراب إلى ملِكِ البُوم، فغضِب غضبًا شديدًا، وراحَ يُزبدُ ويُرعِدُ ويتوعّدُ الغِربان بشرٍّ عظيم، ما كاد يهدأ حتّى ثار مِن جديدٍ وقال:

- سنُلقّنُ الغِربانَ درسًا لن ينسوهُ أبد العُمر، وسيكُونُ كلامُهُمْ السّيئُ عن البوم، وبالاً عليهم، ثمّ جمع جيُوش البُوم، وجهّزها ليلاً، واختار ليلةً دامسةَ الظلام، فهاجم الغِربانَ في عُقر دارِها، بينما كانت نائمةً مطمئنةً في أوكارِها، وأكملتِ البُومُ في الغِربانِ تقتيلاً، ولم يسلمْ إلاّ نفرٌ قليلٌ وبمُعجزةٍ، وعادَ ملِك البُوم بجيْشِهِ المظفّر المنتصِر معزّزًا مكرّمًا، وأمر بأن تُقام الأفراحُ والليالي المِلاح.

في الجانبِ الآخر كانتِ الغِربانُ تدفِنُ موتاها، وتُضمّدُ جِراحها، فعقد ملكُها اجتماعًا طارئًا مع وُزرائِهِ، وجعل يستعرضُ وإيّاهُمْ نتائجَ هذا العُدوان، فأخبرُوهُ أنّها غلطةُ غُرابٍ أحمقٍ سبّبتْ لنا هذهِ الكارثة، فأمر بإحضارِ الغُرابِ الأحمقِ فقيل لهُ:

"لقد لقيَ الغُرابُ مصرعهُ".

ردّ الملِكُ لا ردّهُ اللهُ مِن أحمقٍ، فالحمقُ داءٌ بلاءٌ، ثمّ طلب مِن وُزرائِهِ تحديد طريقة الخُروجِ مِن هذهِ الأزمةِ لأنّ البُومَ ستُعيدُ الكرّة لِتذلنا ولا سيما أنْ عدوّنا قد قلّ كثيرًا.

قَالَ الأَوَّلُ:

"يَا مَوْلاَيَ مَا عَلَيْنَا إلاّ أَنْ نرحَلَ بَعِيدًا، فَنَكُونُ بِمَأمَنٍ ونتقِي شرَّهَا، لَكِنَ الجمِيع عَارَضُوهُ بِشِدَّة لأنَّهُم رَأَوْا أَنَّ الموْتَ دُونَ مَا يُرِيدُ... وأن ترك البِلاَدِ جَرِيمَةٌ، يَجِبُ أَنْ نُحَاوِلَ إِيجَادَ حَلٍّ آخَر".

- الحَلُّ يَا مَوْلاَيَ، قَالَ الوَزِيرُ الآخَرُ:

"نُقَاتِلُهم بِكُلِّ مَا أُوتِينَا مِنْ قُوَّةٍ".

- لاَ قِبَلَ لَنَا بِقِتَالِهِم - بِالوَقْتِ الحَاضِر عَلَى الأَقَلِّ.

أَمَّا الثَّالِثُ فَقَالَ:

"الرَّأْيُ عِندِي، والحَلُّ هُنَا وأَشَارَ إِلَيَّ صَدْغِهُ، ثُـم قَالَ:

" اِعْمَلِي بِنَصِيحَتِي، وأَنَا كَفِيلٌ بِأَنْ نُكِيلَ لَهُم الضَّرْبَةَ ضَرْبَتَيْنِ، إِنْ نفذتُمْ خُطَّتِي".

- مَا هِيَ خُطَّتُكَ، هَاتِهَا؟.

- "سَامِحْنِي يَا مَوْلاَيَ... الخِطَّةُ هُنَا فِي رَأْسِي... وهِيَ سِرٌّ... فَإِنْ لَمْ أَنجَحْ فَاقْتُلُونِي".

قَالَ المَلِكُ: سَلْ مَا تُرِيدُ.

- أُرِيدُكُمْ أَنْ تَنتِفُوا رِيشِي، حَتّى لاَ تُبْقُوا رِيشَةً وَاحِدَةً فِي جِسْمِي، ثُمَّ تجرَحُونِي حَتّى يَسِيلَ دَمِي، وتُلقُونَ بِي أَسْفَلَ تِلْكَ الشَّجَرَةِ، ثُمَّ اترُكُوا أَوْكَارَكُمْ مُؤَقَّتًا، هَيَّا... لاَ تُبطِئُوا... فَإِنَّهَا عَلَى رِيشِهِ تَنتِيفًا والقُوَّةُ عِندَ جِذْعِ الشَّجَرَةِ بَعْدَ أَنْ أَدْمَوْهُ، وَهَاجَرَتِ الغِرْبَانُ بَعِيدًا.

فِي جَوْلَةٍ لِمَلِكِ البُومِ، يَقُومُ بِهَا قُرْبَ مَمْلَكَةِ الغِرْبَانِ، مُسْتَعْرِضًا قِوَاهُ، اِسْتَغْرَبَ المَكَانَ الخَالِي مِنْ أَيِّ غُرَابٍ، فَقَالَ فِي نَفْسِهِ مُعْتَدًّا مُكَابِرًا وهُوَ يَضْحَكُ، لَقَدْ هَابَتْنَا الغِرْبَانُ فَوَلَّتِ الأَدْبَارَ خَوْفًا مِنْ بَطْشِنَا وطَلَبَ مِنْ أَعْوَانِهِ العَوْدَةَ إِلَى أَوْكَارِهِمْ لَكِنَّ أَحَدَهُمْ نَبَّهَهُ إِلَى وُجُودِ غُرَابٍ يَكِنُّ ويَسْتَنجِدُ عِندَ جِذْعِ تِلْكَ الشَّجَرَةِ، فَلَمَّا دَنَوْا مِنْهُ، أَخَذَ يَلْطِمُ خَدَّهُ ويَبْكِي بِحُرْقَةٍ ويَقُولُ:

" أَنَا وَزِيرُ مَلِكِ الغِرْبَانِ... مَلِكُنَا أَحْمَقُ... لاَ عَقْلَ لَهُ حِينَ أَشَرْتُ إِلَيْهِ أَنْ يُصَالِحَكُمْ وأَنْ يَذْهَبَ ويَعْتَذِرَ مِنكُمْ انهَالُوا عَلَيَّ ضَرْبًا حَتّى صِرْتُ إِلَى مَا تَرَوْنَ يَا مَوْلاَيَ... الرَّحْمَةَ... الرَّحْمَةَ".

أَمَرَ المَلِكُ بِنَفْسِهِ إِلَى مَمْلَكَةِ البُومِ، وتَكْرِيمِهِ حَتّى يَشْفَى لِيَتَّخِذَهُ مُسْتَشَارًا لَهُ، فَوَافَقَ الجَمِيعُ إلاّ أَحَدَ وُزَرَائِهِ قَالَ لَهُ:

"لاَ تُصَدِّقْهُ يَا مَوْلاَيَ، إِنَّهُ عَدُوُّنَا - رُبَّمَا هَذِهِ خِطَّةٌ مُدَبَّرَةٌ لِلإِيقَاعِ بِنَا..."

هَزِئَ المَلِكُ مِنهُ وسَخِرَ... ثُمَّ نَقَلَ الغُرَابَ الجَرِيحَ مَعَهُ، ورَاحُوا يُكَرِّمُونَهُ ويُعَالِجُونَهُ حَتّى شُفِيَ تَمَامًا ونَبَتَ رِيشُهُ، فَكَانَ يَتَرَصَّدُ حَرَكَاتِ البُومِ، أَيْنَ تَنَامُ ومَتَى تُغَادِرُ، مَا هِيَ الطُّرُقَاتُ المُوصِلَةُ إِلَى أَوْكَارِهَا وحِينَ حَصَلَ عَلَى كُلِّ مَا يُرِيدُ.

وحِينَ كَانُوا نِيَامًا فِي النَّهَارِ، خَرَجَ خِلْسَةً وطَارَ مُلتَحِقًا بِقَوْمِهِ الغِرْبَانِ، حَيْثُ وَلَهُمْ عَلَى كَهْفٍ تَأْوِي إِلَيْهِ رُفُوفُ البُومِ، ولِلْكَهْفِ فَتْحَةٌ بِأَعْلاَهَا فَأَمَرَهُمْ أَنْ يَحْمِلُوا أَعْوَادًا مُشْتَعِلَةً وأَنْ يُلْقُوهَا فَوْقَ البُومِ النَّائِمِ ويَرْمُوا فَوْقَهَا الحَطَبَ اليَابِسَ حَتّى أَتَى عَلَى جَمِيعِ مَنْ كَانَ فِي الكَهْفِ حَرْقًا.

وهَكَذَا نَجَتِ الغِرْبَانُ بِحُسْنِ حِيلَةِ وَتَدْبِيرِ الوَزِيرِ إِذْ أَنَّ الأُمُورَ تُؤْخَذُ بِالتَّبَصُّرِ والحِكْمَةِ الصَّبْرِ.

وَعَادَتِ الغِرْبَانُ بَعْدَ أَنْ ثَأَرَتْ لِنَفْسِهَا واسْتَعَادَتْ كَرَامَتَهَا.

شَكَرَ الحَفِيدُ جَدَّهُ... وبَدَأَ يُلَخِّصُ القِصَّةَ... فَكَانَتْ تِلْكَ أَوَّلَ تَجْرِبَةٍ أَدَبِيَّةٍ لِلأَدِيبِ الصَّغِيرِ مُحَمَّد.

رسوب في مدينة النفاق

بقلم سندس

لم يكن بوسعي أن أفكر بالمكان الذي قدمت له من تلك المدينة التي تربعت على الأزرق الكبير..

مدينة تجملت لعروس البحر.. غنت لفيروز الشطان في زمن الوصل مع شمس الأصيل وذاك المتيم على قرصها يغازل الحبيبة لتنام على جفون الياسمين

..واه من جفن الياسمين المغرم بعيون المهى وعمر المنى المكحل بنور السهى

مدينة حكت لزنابق الأرض كيف تعرج أماني الحياة بين قلوب آمنة.. محبة.. صادقة ومترفعة عن الصغائر التي لا تطيح بكبريائها.. كيف تضطرب أمواج بحرها ليصير الزبد جفاء.. وما يمكث في أعماقها هو الصالح والنافع للعباد

هناك.. كان البحر معطاء".. كان ازرقا.. وبين هدونه واضطرابه تأتي أمواجه بالنسمة التي تنعش الأبدان.. تتزف منك كل بذور العطاء فتمنح دون كلل.. دون تعب.. دون نفاق أيضا وهذا هو الأهم

هكذا كانت تلك المدينة وكنت معها عاشقة.. ناسكة.. سائحة بين الرمل والتراب وعلى قوس شموسها الغناء رميت ورائي أتعابي ورقصت على جداولها المرمرية وأنشدتها قصائد الوطن المبتلة بملوحة مياه البحر تارة ونبض القلب تارة أخرى وسقيت ترابها بمياه العين ومداد مابين الأنامل التي كانت تخيط على صدر الأمنيات معاني السرور والفرح

وعليها تتراء وتترامى المدن بين السواحل والتلال.. بين السهول والجبال.. تكون تضاريس شتى على محيا المدن وشتان بين البحر واليابسة..والصيف والشتاء.. الربيع والخريف.. وبين نبض القلب وصدر الخواء.. شتان.. شتان.. شتان بين الثرى والثريا..

شتان بين الحرية والاستبداد وكذا الاضطهاد.. وبين شهامة الرجال وجبن الذكور.. وبين الرذاذ والماء.. وبين النساء والنساء هناك امرأة اسمها شهرزاد فككت عقدة شهريار

وشتان بين الظل والحرور وهل يستوي بينهما طرف يا دهر العجائب..

وبين المترادفات.. وبين الكاف والنون يحدث السؤال والتعجب والاستفهام..؟؟؟

لذلك هناك أيضا مدنا أخرى حتما لا تشبه من تجملت لعروس البحر.. ولفيروز الشطان

..لتمضي الأيام هكذا دواليك..

وندخل سراديب الحكاية في مدينة أخرى..

تأتي تفاصيل قصة القدر الأقوى الذي لا نعلم فيه الغيب.

والغيب من أمر ربي ولن يكون إلا ما أراد هو عالم الغيب والشهادة. (لو كنت أعلم الغيب لاستكثرت من الخير..)

ليتغير الاتجاه.. وأسير.. أسير بمحض إرادتي نحو مدينة لا تشبه المدن مطلقا لا هي بالخضراء ولا البيضاء ولم تتحصل على لون يشبه الألوان... ولا هي بالصورة التي تشبه المدن كي تتقاسم معها حكاية الوفاء للأمكنة

كففت بصري عن البحر وعن كنوزه وفيروزه والشموس الغناء وقلت ربما هنا أجد بين الخضرة والتل وبين الجبل والسهل شيء ما اسعد به وتقر عيني.. أو ما أجدد به كحل العين على الأقحوان والسوسن..

لكن مع الأيام نعرف الطيب والخبيث.. الغث والسمين.. الأخضر واليابس وتكثر علينا المصطلحات التي كنا نبحث عنها في وقت ما من تلك المرحة المجدة من حياتنا الدراسية كانت الطفولة والشباب الأول من حياتنا تعج بالأسئلة والمفاهيم التي نبحث عنها في المنجد فكان نشاطنا اكبر حينما كان الأستاذ الأدب يجبرنا أن نفك رموزها وشرح عباراتها ومرادفاتها.. نتسابق في الشرح والطرح ومن يجيب أكثر تكون له جائزة التقدير

لكن الآن هناك منجد آخر يحلل لك المفاهيم والنظرية التي خضناها ونحن في عمرنا الأول إنها مدرسة الحياة

آه عفوا مدرسة النفاق فتحت عيوننا على أشياء لم نعتدها.. لم نألفها ولن نألفها

آه ليتني مازلت طفلة لا تكبر أبدا.. لا تنافق.. لا تخادع.. لا تكره أحدا..

آه البراءة.. البراءة يا مدينة لا نريد منها إلا أن تحتوينا بصدقنا.. بتسبيحنا.. بشموخنا وعزتنا.. ومن تواضعنا الرفيع نسقيها هباب أنفاسنا ولا نريد منها أكثر.

آه ليت شعري يا فؤادي يغسل القلوب الصدئة

القلوب التي سكنتها شظايا من خراب.. نبتت على حوافها طحالب السموم فتعفنت الأمكنة وسادها الانحلال وغارت الوجوه في ليل أشبه بليل الصعاليك المرتزقة من قوافل اليمن والشام ورحلة إلاف قريش.. قوافل الشتاء والصيف..

ولبست الأقنعة كل الألوان.. ولها نصيب مع كل الفصول

طرزت فساتين المكر والرياء.. ونسجت طاقية النفاق..

أصبح الوضيع في طليعة القيادة.. والكاذب يستحق تقديرا بشهادة

بحق ربك كيف يكون هذا..؟؟

لكن هذا هو الموجود وهذا هو الصادر الآن والمحفل قائم والحاضر يعلم الغائب وهكذا وا عجبي..

آه واه يا زمني فأنت المسرح فما أتفه الروايات التي تمثل على خشبتك

يا دهر العجائب.. يا زمن الانترانت.. يا حثالة العولمة على موائد اللئام.. فمدن العشق لم تعد تنبض بالشغف البريء وحديقة الحب ذبلت أزهارها المدن لم تعد بوسعنا سكنها أو العيش مع أشخاصها فيصير أمامك المزيج بين الصالح والطالح وجوه دوما تزوغ فيها العيون أما القلوب فعلمها عند ربي انه يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور..

المدن ثقافة.. المدن حضارة.. فن التعامل مع الأشخاص فيها..

..دخلتها إذن وأنا كلي أملا في الظل والتل والسهل ولكن لا يكمن أن تعرف المدن إلا حينما تتوغل في أعماقها

في شوارعها.. في ظلها.. في حررورها.. في صيفها وشتانها وعليك أيضا أن تتعلم من رجالها ونسائها أن ترى مالا يراه العامة لأنك تبحث عن الحقيقة والحقيقة نسبية في هذه الحياة فعليك أن تصغي إلى المعلم الذي صادفك به القدر والزمن العجيب..

فالأمكنة غدر ثم غدر ثم نفاق هكذا قال المعلم،

من أراد أن يتحصل على علامة جيدة فعليه أن يجيد لبس الأقنعة المرشوشة.. عفوا مرة أخرى المغشوشة ويكون كما أريده أنا واني أنا..

الم تراني يا غلام فانا المعلم الهمام يجيد فك الرموز واللعب بالحروف والقسم وهذا اضعف الإيمان على شاكلة الكذب والبهتان

وإذا أردت أن تبقى في مدرستي فهي مدينتي الفاضلة شيدتها من زمن تليد

فما عليك إلا أن تخضع لقوانيني

المادة الأولى: أن ترشيني بالضحكة الكيمياء.. الصفراء.. في الصبح والمساء

المادة الثانية: أن اشتم واهين كما يحلو وفي أي وقت من البكرة والأصيل

المادة الثالثة: أن تتجرد من كل ما هو أنيق.. رفيع.. وكل موروث الحياء

أما المادة الرابعة وهذا هو الأهم: أن تشبه الحرباء تتلون بالأخضر على لون الشجر والعشب.. وبالأصفر والأسود والرمادي كما لون التراب..

ولا يهمني إلا أن أراك كما يحلو لي

هذا هو فن التعامل معي من أراد أن ينجح فعليه أن يطبق مادة بمادة وإلا سيكون الرسوب حليفه ولن يرفع معي رأسه

وعلامة الصفر تكون في كل المواد وفي كل الفصول

الصفر سفرا من السفيه والرسوب اعتلاء في وجه الوضيع

وما أحلى الرسوب من هذه المواد في مدينة النفاق يوم 2010/01/20

أثــر "المحفوظ الأدبي"
في نـموّ ملكة اللسانِ العربي عند المتعلّمين

أ.د. ابن حُوَيْلي ميدْني
-جامعة الجزائر 2-

• مقدمة:

يكثر الجدل اليوم بين المربّين الفاعلين في مجال تربية النشء وتعليمه ويستمرّ النقاش متواصلا ويحتدّ في شأن "التعبير وتهذيب الملكة اللسانية عند المتعلّمين"، وبسبب تشابك خيوط العملية التربوية تباينت الآراء، وتفرّعتِ المذاهب وتطايرت الاتهامات، فالكلّ في هذا المنحى يدّعي فصل الخطاب، ثم يكثر العتاب بين الأحباب، ويغيب حسن الجواب، وتغيب الحقيقة في متاهات الطريقة، والأسباب كثيرة -في نظرنا- وأهمّها غياب الصرامة(manque de rigueur) في معالجة مثل هذه المواضيع الحساسة.

ولذلك يقيم المعنيون بأمر التربية الملتقيات تلو الملتقيات لتطارح الأفكار وتلاقح الآراء، وسدّ الذرائع أمام أهل اللغط والمشاحنات المفضية إلى التنازع، والخاسر الوحيد هو منظومتنا التربوية، ومن ثمة يتعدّى الأمر ليصل إلى أولادنا، وهم أفلاذ أكبادنا تمشي على الأرض، فاتقوا الله يا أهل التربية وقولوا سديدا، فالطفل مثل الصفحة البيضاء سريع التأثر أو هو كالوعاء المرهف يتأثر بما يوضع فيه من حرارة وبرودة، وحامض وأساس (حسب مصطلحات الكيمياء)، كما أنه ينطبق عليه المثل العربي" كل إناء بما فيه يرشح"، **فماذا وضعنا فيه؟**

كما أنه من العدل الإقرار بأن العملية التربوية كلٌّ متكاملٌ بدعائمها المعروفة، وأسسها العلمية المؤكّدة.

• **الأسّ العملي في الأثر التعليمي:**

ولكي نصل إلى تحديد معالم "المحفوظ الأدبي" وأثره في ملكة التعبير اللساني، يجدر بنا التذكير بعوامل بناء العملية التربوية، وهي عموما تتوقف وتزدهر وفقا للمستوى وقدرات المتعلّمين على الاستيعاب، وتبعا لطرائق ومتطلّبات مؤثّرة في مجرى الحدث التربوي بجميع خصائصها الماديّة والمعنوية ونأتي بها مرتّبة على هذا الشكل:

1- شخصية المربّي، البارزة في ثقافته التربوية وقدراته المهنيّة.

2- المناهج المدرسية (Les programmes de scolarité)

3- طرائق التعليم (Les méthodes pédagogiques)

4- الوسائل التعليمية (Les moyens pédagogiques)

5- الكتاب المدرسي(Le manuelle scolaire)

6- لغة التبليغ (La langue de communication)

ويؤكّد مقالنا هذا على النقطة الأخيرة باعتبارها من أهمّ الوسائل التربوية في التعليم العادي، ونشرح ذلك بالشكل الآتي:

• **اللسان والإنسان في عملية التبليغ المدرسي:**

وحتى يبلغ الجهد التربوي مقاصده، والفعل التعليمي مآربه، ينبغي تحقيق الانسجام بين عناصر الفعل التربوي، ويتم التبليغ على الوجه المطلوب، والتبليغ عادة ما يكون بوسيلته الطبيعية التي هي "اللسان"، فبه يكون الإنسان مفهوما في محيطه، معبّرا عن أغراضه، وهو مفتاح العلم، ومحط أنظار المربين، وبه تصدر الأحكام على المواهب والإنجازات، وتقدر النتائج، وتقدّم المواعظ، وتسدى النصائح، ويسهل التلقين، وتتم البرهنة على الفهم

والاستيعاب. وبه يقف المربّي على معرفة الإجابة الصحيحة عن الأسئلة المطروحة في الامتحان، فيكرم المرء بعدها أو يهان... إلى غير ذلك مما هو معروف من مزايا "اللسان".

ولا مانع، بعد هذا التذكير، من القول بأن أهمية اللغة في حياة الإنسان السويّ معقدة، وليس من اليسير تحديد وظائفها، ولكننا نقف بالتأكيد على مفعولها النفسي والاجتماعي، ونرغب دوما في الإصلاح من أمرها وامتلاك ناصيتها بغية التبليغ والتعبير عن الأغراض، وتلك هي وظيفة " اللسان" الأساسية عند بعض الدارسين من القدماء والمحدثين، فمن رأي ابن جنيّ مثلا أن اللغة " أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم" (1). وفي المعاجم الحديثة شيء شبيه بذلك، كما في معجم لاروس مثلا، فهو يصف اللسان بأنه: «نظام من العلامات الشفوية تخصّ جماعة من الأفراد يستعملونها من أجل التعبير، والتواصل فيما بينهم».(2)

واللغة أو "اللسان" على اختلاف المصطلحات هو ملك الفئة الناطقة به، ولا يوجد مكتملا إلا في الضمير الجمعي للناطقين به، على رأي دي سوسور، ومن هنا فأقصى ما يصبو إليه المتكلّم باللسان (Le sujet parlant) من كلامه أن يعبّر بوضوح فيَفْهَم ويُفْهَم، ويحقق هدفه من سلسلة الخطاب، مع العلم بأن الإحاطة باللغة من المستحيل على الإنسان العادي، لأنه "لا يحيط باللغة إلا نبيّ"، على رأي الإمام الشافعي(ﷺ).(3)

وإذا كان الأمر كذلك من حيث الواقع فإن ما نحتاج إليه قد يكون محصورا، بالنظر إلى وسع اللغة، ولكن هذه الحاجة من المفردات تتطلب جهدا لبلوغها، وتهذيب رصيدها، ومن هنا كان على المربين القائمين على تعليم اللسان العربي مراعاة خصوصية هذه المادّة، وما يقدّم فيها من رصيد وفق المستوى والقدرة على الاستيعاب والمواظبة على الاستعمال الصحيح والمتواصل حتى تتم عملية التهذيب بشكل طبيعي ومناسب، وما نلاحظه في مجال "اكتساب اللغة" عند المتعلمين في الأطوار الأولى عندنا هو اليوم

إما تكليف يجهد المتعلّم بحفظ فوضوي غير واضح المعالم والأهداف، وإما إهمال كلّي لنصّ "المحفوظة" التي نعلق عليها أملا كبيرا في عملية "شحن المعجم الذهني" للمتعلّم وإثراء رصيده من المفردات الضرورية في عملية التعبير العادية والفنيّة عن طريق العناية الفائقة بنص المحفوظ الأدبي.

- **أهمية "المحفوظ الأدبي" وأغراضه:**

على اعتبار أن "المحفوظ الأدبي" هو نص أو مجموعة نصوص مختارة من عيون الأدب (شعرا أو نثرا)، فإنه يفترض أن تميّزها جملة من الخصائص اللسانية والفنية، يراد تبليغها إلى المتعلمين بحسب المستوى والقدرة على الاستيعاب، وتحقيق الأثر اللساني أو الفني أو التربوي، أو النفسي، يحقق بعضها أو كلها.

وما دمنا بصدد تعليق الغرض على نموّ ملكة اللسان في التعبير فإن النصّ "المختار" يفترض فيه أن يضمّ مفردات وجملا أنيقة ومناسبة بحيث يسهل فهمها وخزنها واستظهارها واستعمالها عند اللزوم، وأما الغنى الفنّي فيعني توفر متعة وجاذبية عاطفية ومسحة جمالية، وأخيرا الجانب التربويّ النفسي، أي أن كل نصّ لا يخلو من تلبية رغبة، أو إسداء نصح أو تبليغ إرشاد... وكل ذلك يتم بفهم المعنى وتمثّله في السلوك اللغوي أو الاجتماعي على وجه الخصوص، والمتدبّر للأمر ينكشف له تضافر هذه المقاربات وتداخلها بشكل يصعب معها تباين الحدود أو انفصالها.

وباختصار فإن نصّ "المحفوظة" المختار يفترض أن يلمس حقائق ثلاث هي: الرصيد المعجمي، الرصيد الفنّي، وأخيرا التربوي (الأخلاقي).

والذي يهمّنا اليوم هو الحديث عن الأثر التعبيري اللساني. ويمكن توضيح الأمر بالنظر في النقاط التالية:

- **مكانة "المحفوظ" في النظام اللساني:**

على اعتبار أن "نص المحفوظ" الذي نشير إليه هنا هو نص مختار من روائع الأدب يرا

له أن يحفظ في الذاكرة النشطة للمتعلّم بغية الاستعمال بالتذكر والتوظيف، وباعتبار أن العادة جرت على أن يكون هذا المحفوظ نصا أدبيا راقيا متميّزا بخصائص معيّنة وأهداف مضبوطة، وإذا كنا نبغي الحديث عن كيفية تهذيب ملكة التعبير باللسان هدفا.. فما هي مكانة نص المحفوظة من سلم مستويات اللسانية المعروفة؟

لكي نوضّح موقع النص نرسم المعادلة الافتراضية للغة بالشكل المبسّط:

اللسان ⟵ معجم + نحـو

متن اللغة(1) قواعد وقوانين وأحكام لغوية ضابطة(2)

ويهمّنا من هذه المعادلة التركيز على أمرين:

- **رقم(1): مصطلح متن اللغة** (أو المعجم Le lexique) **في مفهومنا** لهذه المعادلة هو ما دلّ عن الجانب **الهيكلي** الظاهري في **بناء** اللسان، أي: الأصوات اللغوية، الألفاظ، الكلمات، الصيغ، الأوزان، التراكيب والجمل، وسائر أنواع الخطاب...
- **رقم(2):** أما مصطلح **النحو** (أو **النظم** La syntaxe) فهو تلك القواعد، والقوانين، والضوابط التي تتحكم في بناء الكلم المفرد وتخصيصها، وبيان وظيفة وعلاقة الوحدات المعجميّة والدلالية فيما بينها، وفي سائر أنواع التراكيب اللسانية بحسب نواميس اللسان المعيّن (La langue déterminée) قيْد الدراسة، وهو هنا اللسان العربي.

وعليه فإنه من المستحب في رأينا أن نطرح في مجال اكتساب اللسان وتهذيب ملكة التعبير رأيا للمعالجة والنقاش التربوي بغرض العمل على توسيع الرصيد اللساني من (متن اللغة) وشحن "المعجم الذهني"، ثم التدرّب على استحضار المادّة، وتوظيفها، وأخيرا يأتي الاشتغال بالنحو، ليتمّ ذلك بسهولة متى أحسن اختيار النصوص الغنية بالمفردات الجديدة التي تلبي حاجة التعبير اليومي، ويتحقق "الشحن" بالاعتماد على مبدأ الحفظ والاستظهار مصحوباً بالتطبيق والاستعمال الصحيح.

إن ترتيب أطراف المعادلة أعلاه لم يأت اعتباطيا، وإنما هو عاكس لأهمية كل طرف، فالطرف الأول (المعجمLe lexique) مثلا أساسي في البناء الهيكلي للغة بشكل عام، ولذلك كان من رأينا أن يوليه المربّون والمتهمون بقضايا اكتساب اللسان جلّ اهتمامهم.

وكذلك ليس من المعقول أن يطلب من المتعلّم تركيب جمل أو تعابير أو تحليل نصوص وفق (قواعد النحو) التي أثقلت كاهل الجميع، بينما يكون هذا المتعلّم البائس واقعا رصيدُه في إفلاس، أو عاجزا عن توفير المادّة الأساسية المتمثّلة في حصيلة المفردات المكتسبة من محيط المتعلّم وثقافته، هذه الحصيلة التي تعدّ في زمرة الوحدات القاعدية لبناء الجمل والتعابير، ثم بناء النصوص بالتأليف بين هذه الجمل.

والواقع أن "النصّ" الأدبي الذي نقصده هو في العموم (سواء كان ملفوظا أو مكتوبا) يمثل نصا لسانيا متكاملا موجودا بالبديهة ضمن عناصر المعادلة السابقة ويمثلها، ولا يخرج من حيث الموقع عن **إطار** "المستويات" اللسانية المتميّزة في الدرس الوصفي اللساني المعاصر، من مثل قولنا:

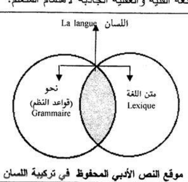
I ــ المستوى النحوي (Niveau grammatical)، الذي يحتوي:

أ ــ باب الصرف (Morphologie): وهو نظام يحكم الكلمات المنفردة، بمعزل عن الوظيفة في الجملة، ويوزّعها على مختلف أجزاء الخطاب: اسم، فعل، حرف.. ثم ينظر إلى صورتها ووزنها،... وفيه توجد الكلمة المفردة المعبّرة عن المعنى الجزئي المؤدّي لغرض الخطاب.

ب ــ باب النظم (Syntaxe): وهو نظام يعنى بترتيب الكلمات في جمل، والعلاقات بينها وبيان وظيفة كل كلمة في التركيب بحسب مقتضيات الحال.

IIــ مستوى المعجم (lexique): يتناول معنى أو معاني الكلمات، والتغيرات الصرفية الخاصّة بكلّ كلمة.

وعليه تكون مكانة النص الأدبي في حيّز تقاطع المستويات (كما هو مرسوم بجانبه بحسب تركيبة "اللسان" الطبيعي في شكله المبسّط)، وأخذا بتلابيب النظام اللساني متكاملا، مع توفر المتعة الفنية والعقلية الجاذبة لاهتمام المتعلّم.



موقع النص الأدبي المحفوظ في تركيبة اللسان

• **الخصائص التربوية للنّص المحفوظ:**

قد علمنا بأن النص الأدبي هو نص لساني متكامل، إلا أن الواجب التربوي يفرض على المربي أن يُراعي في الأنموذج المقترح "للمحفوظة" مسايرة قدرات المتعلم من أجل تحقيق الأهداف التربوية المرسومة، كأن يكون التركيز منصبّا مبدئيا على الجانب "المعجمي الإفرادي".

ومن مقاصد التربية الشائعة أن يكون النص المراد حفظه وتحفيظه للمتعلّمين نصا شعريا أو نثريا مؤثرا، ويكون من إنتاج أدباء تميزوا بالبراعة اللغوية والفنية، كما يفترض أن يتميّز هذا النص بجملة من الخصائص الفنية والعلمية تفيد المتعلّم من وجهة معيّنة، قد سطرها المنهج التربوي المتّبع، ووفر لها مفاتيح ترسيخها، وآليات التحقق من كفاياتها، وتتميز السلاسل الصوتية المرنة التي يتوفر عليها النص المنظوم والإيقاع الموسيقي. إن مثل هذه العناصر يوفر المتعة والجاذبية الفنية، فيحصل في النفس من ذلك رضا وانجذاب مما يجعلها أسرع إلى الإختزان في الذاكرة وأكثر ثباتا وأطول عمرا؛ بل وأدعى إلى الحركية والانسياب في معرض الاسترجاع والتذكّر.

ولعلني لا أجانب الصواب حين أزعم بأن أسلافنا من المربين قد تفطّنوا إلى أهمية استغلال هذا الوقع في الفعل التربوي، وتبيّنوا شغف الناس به وبالالتزان فيه من خلال اهتمامهم بالشعر والإيقاع والأسجاع والفواصل وأثر "اللحن" في الكلام، فاستغلوا هذه "الجاذبية الفنية" في الفكر التربوي بالعمل على نظم المعارف العلمية والمتون الفقهية في"سلاسل صوتية" متتالية بغية تسهيل الحفظ والاستذكار، وكان من أثره ظهور ما هو شائع معروف من المتون المنظومة في مختلف المعارف الأدبية والعلمية.

ويمكن أن نتذكّر من المتون تلك التي كنا نكلّف بحفظها صماء، دون فهم ولا تطبيق، ولم نجد في حفظها مشقة مثلما وجدنا من المشقة في الفهم والإدراك، وكنا حين نسأل مشايخنا في الكتّاب عن بعض المعاني يصدّوننا بقولهم: "اقرأ وافهم". وهي محفوظات إجباريّة، بل هي قسْرية، تنضوي غالبا في مجالات العلوم الدينية واللغوية، كالأذكار والفقه والألفية، وحتى حكم "عبد الرحمن المجذوب" كانت تثير اهتمامنا، وتستحْوذ على جانب من وقتنا، وتدغدغ مكامن عواطفنا.(4)

ولنا أن ننتبّه إلى أن للمحفوظ الشعري من النصوص المختارة، من الأدب العربي أو الفرنسي أو غيره، وقعاً لم نعهده في غير الحياة المدرسية، كما أنّ المنهاج المدرسيّ نفسه وقتئذٍ كان صارما، ومُلِحّا على أهميّة انتقاء النصوص الشعرية والنثرية، مع التشديد على ما في المضمون من عناصر "الشحن التربوي" وملائمة أدوارها في بناء الشخصية والنفسية السويّة.

ويلاحظ بالإضافة إلى ما تقدّم أنه كان للشعر العربي الفصيح مزيّة ثقافية واجتماعية خاصّة، حتى قال بعضهم: كانَ الشعرُ في الجاهلية عند العرب ديوانَ علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون».(5)

واستمرّ الحال في العصور الإسلامية الأولى بشكل واسع، وكان مدار اهتمام العلماء والطلاب، حفظا ورواية ومناشدة وجمعا وتدوينا وتبويبا، حتى قال أبو عمرو بن العلاء في سعته: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير».(6)

ونذكر بأن "النص المحفوظ" والمرويّ من الشعر العربي الفصيح، قد تجلّت منفعته أكثر في ثراء وتحريك الدراسات اللسانية العربية منذ القديم إلى اليوم، مثلما هو الحال في مسألة الاستعجام وإزالة الإبهام عن معاني الكلمات، حتى يجلو عنها الغموض، بالمثل والشاهد اللغوي والنحوي.

ونرجّح بأن الدارسين اللسانيين في الزمن العربي القديم، وفي نظرتهم إلى الشعر وما حفظ منه واهتمامهم بجمعه وتبويبه وتدوينه، وروايته يكونون قد استخلصوا الفائدة من نصيحة قيمة استقوها من مقولة منسوبة إلى رسولنا الكريم عليه الصلاة والسلام، وهي: "إذا اشْتَبَهَ عَلَيْكُمْ شَيْءٌ مِنَ القُرْآنِ فاطْلُبُوهُ فِي الشِّعْرِ".(7)

وتذكر كتب التراث أن بعض الصحابة رضوان الله عليهم كانوا يرون في رواية الشعر العربي وحفظه زادا تربويا وخلقيا لا محيد عنه، وأن في الأخذ بناصيته تربيّة للذوق الأدبي وحتى الحسّ الحضاري، فضلاً عن تهذيب التعبير والفصاحة وحسن الخطاب، من ذلك مثلا ما وجدنا من أثر مرفوع إلى أم المؤمنين السيدة عائشة رضي الله عنها في نصيحة ثمينة تقول: «رَوُّوا أوْلادَكُم الشِّعْرَ تَعْذُبْ ألسنتُهم».(8)

وأعتقد أن لفظ "تعذب" هنا يفيد "الطيبة" من جميع جوانبها كالفصاحة والبلاغة وسلاسة اللغة وانقيادها، بالإضافة إلى صقل الذوق وتجلية القول وترتيبه.

ويتوقع أن يعلق في الذهن والسلوك اليومي من أثر حفظ هذه الأشعار الموجّهة فضائلُ جمّة من المعاني الإنسانية الراقية كمثل: الاعتزاز بالنفس، والأهل والعشيرة، والدين، والوطن، والانتماء القومي...، إلى غير ذلك مما يمكن اعتباره من أثر عوامل "الشحن التربوي الموجّه" الذي يختار من أجله "النص" المراد حفظه وتحفيظه.

وللنص النثري أيضا مثل هذه الفرائد والفوائد الفنية والتربوية واللغوية التي تؤهله للحفظ والتحفيظ، إلا أن الصعوبة فيه آتية من كونه في الغالب خاليا من الإيقاع والوزن، مما يجعل حفظه أثقل وأصعب، ولذلك تفضّل المقاطع الشعرية ذات الإيقاع والتأثير، وتنال حظوة أكثر مما ينال النصّ النثري.

- **التهذيب اللغوي والقدرة على التعبير:**

تقوم مهمّة التعبير على مخزون "المعجم اللغوي الذهني" من ذخيرة لغوية حاضرة، وهي مؤلفة من: أصوات، مفردات، وتراكيب، وجمل، وأنواع الخطاب، وتقوم القدرة والكفاءة عندَ المتكلم باستحضار هذا المخزون والعمل على تداعي الألفاظ وسيولتها عندَ الحاجة من أجل تغطية معاني الحياة المتجدّدة في محيطه، أو التعبير عنها وتبليغها والتأثير بها، بلسانه الخاصّ، ولسان أو ألسنة أخرى معه. وإن كنّا نعتقد بأن الإنسان "المتكلّم Sujet Parlant" يكون أكثر قدرة على استعمال وفهم "اللسان" الذي نشأ عليه، وتربّى في كنفه.

ويبتدئ "شحن" المعجم الذهني تلقائيا منذ الولادة، ويستمرّ عبر حياة الفرد بوتيرة منتظمة في المراحل الأولى من عمر الإنسان، وتكون قابلية التعلّم والتجربة اللغوية في أوجّ نشاطها في مرحلة الطفولة، لأنّ الذهن مثل الدفتر الذي صفحاته بيضاء" فارغة"، لتتاح مساحة أكبر لعملية "الخزن"، ويزداد الرصيد الجديد تبعا لعملية "الشحن"، ثم تحصل عملية التصويب وإصلاح كل ما هو غير متناسب مع الغرض التربوي المسطّر.

مع العلم بأن مهمّة المدرسة تغطي مجالات أوسع في حياة الإنسان، إلا أنه يستحسن، من الوجهة العملية، أن يزداد الاهتمام بتهذيب اللسان باعتباره أهم وسائل التبليغ، فبه يتمّ التعبير عن مقاصد الحياة، وطبائع العمران، على رأي ابن خلدون القائل بأن «اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعلٌ لسانيّ، ناشئة عن القصد لإفادة المتكلّم فلا بدّ أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها وهو اللسان... ».(9)

وقد تفطّن الناس منذ القديم إلى دور اللسان وأثره في الفرد والمجتمع، وارتبط مفعول "اللسان" من الوجهة النفسية والأخلاقية بالمشاعر ومضامين القلوب في المعاملات الإنسانية، وفي بناء الشخصية السوية، وهذه اعتقاد معروف منذ القدم، والدليل قول الشاعر

العربي الحكيم (زهير بن أبي سُلمى شاعر جاهلي حكيم ت609م):

لِسَانُ الْفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ
فَلَمْ يَبْقَ إِلاَّ صُورَةُ اللَّحْمِ وَالدَّمِ

ويرى العلماء المحدثون أن اللغة إنسانية طبيعية متطورة تتضمّن جوانب نفسية فردية واجتماعية باختلاف المستويات الحضارية والثقافية والاستعداد الفردي لتقبّل استعمالها في إطار التعبير عن الأغراض النفسية والماديّة المتباينة في الحياة، فيكون من ذلك "للغة جانبان اثنان: فرديّ واجتماعيّ، ولا يمكن تصوّر أحدهما من دون الآخر"... هذا على رأي عالم اللسانيات السويسري فيرديناند دي سوسور (F. de Saussure).(10)

أما نحن فقد وجدنا كثيرا من الدراسات العلمية المعاصرة (فلسفية، اجتماعية، سياسية، تاريخية، لغويّة، جغرافية...) تجعل من "اللسان" وإنتاجه منطلق أبحاثها قصد الوصول إلى معرفة أصول الأمم وأعراقها، وعلاقاتها واحتكاكها فيما بينها، وتاريخ تطوّرها وانكماشها، وآثارها وتفاعلها، ودرجة مساهماتها في حوار الحضارات الإنسانية قاطبة، على اعتبار أن مفردات "لسان" ما تمثّل مرآة ينعكس عليها ماضي الناطقين به، وواقع ومعاشهم، ومستوى حضارتهم، بالإضافة إلى أحوالهم النفسية، وآمالهم وأحلامهم....

ومهما يكن من أمر فإننا «مُلزمون على القبول بأن المحيط يجد له انعكاسا كليا في المفردات، كما أنه منوط بها أكثر مما هو منوط بأي عنصر من بقية العناصر اللغوية الأخرى».(11) ثم إنه باختلاف البيئات وطبائع العمران تنشأ الفوارق المميزة للخصائص النفسية، والاجتماعية، واللغوية للفرد والمجتمع.

فإذا كانت القيم الحضارية ثابتة في المجتمع فإننا نسلّم بإمكانية انتقالها من جيل إلى جيل عن طريق التواتر والتواصل والتبليغ، وأحسن منهج هو ما أقرّ وسيلة الإفهام والإقناع والتحصيل والتبليغ، واعتمد أسلوب العرض والترغيب والتحضيض بسهولة الشرح والتبسيط بلغة يفهمها، ويستجيب لتأثيرها أكبر قدر ممكن من المستمعين المتتبعين، تكون لهم القدرة على التعبير عن أفهامهم وإبداء ملاحظاتهم بقدر يسمح بإبراز شخصيتهم، والإدلاء بآرائهم في القضايا المصيرية التي تهمهم، بحريّة، وبدون خوف من الانزلاق في "مَطبّات" التأويل وسوء التفسير.

- **الأغراض العامّة لأنموذج "المحفوظة":**

يميل "نص المحفوظات" إلى تحقيق جملة من التأثيرات النفسية، فأول ما ينبغي الالتفات إليه هو عنصر التشويق الفني وتربية الحس الجمالي، والذوق اللغوي السليم، وهنا تكمن صعوبة الاختيار، ومراعاة ما يترتّب على هذا الاختيار من مسؤولية أدبية وأخلاقية؛ فنحن أمام عقل كامن لجيل يحكم مستقبلا على ذوقنا، وتوجّهاتنا، ويحقق آمالنا في الرقي الفكري والخلقي والجمالي وغير ذلك من الأهداف التي يسطرها القائمون على اختيار نص المحفوظة وتقديمه إلى المتعلّم.

وأهمّ غرض تربوي علمي يرمي إليه أنموذج المحفوظة الشعرية أو النثرية هو تقوية الملكة الأدبية والقدرة النفسية على امتلاك ناصية "اللسان" انطلاقا من عملية شحن المعجم الذهني الشخصي من أجل التعبير عن الفكرة التي تختمر في الذهن صورة ذهنية لتتحوّل بعدها إلى صورة صوتية تترجم في ذهن السامع ما يصبو إليه المتكلّم من تواصل لغوي يؤدي الغرض المنشود.. وتصبح هذه الملكة اللغوية راسخة مشحونة بالمفردات والتعابير والنماذج اللغوية الجديدة والمتجدّدة.

- **مفعول النص الأدبي المحفوظ في الرصيد والملكة اللسانية:**

قد يتحقق بالفعل من ملازمة حفظ الشعر وإنشاده أمور أهمها:

أ ــ تقوية الملكة اللغوية وتحصينها بجعل الشعر آلة لتوسيع الرصيد اللغوي عند المتعلمين من الناشئة الأولى، والمدد اللفظي والمعنوي لآلة صناعة الكلام بمفهومه الواسع.

ب ــ الاستعانة بالشواهد الشعرية في شرح اللفظ والمعنى.. ونقصد به مقابلة مفهوم اللفظ بما جاء في معناه وشاكلته من الشعر العربي الفصيح رفعًا للالتباس، وتوخيا لإزالة الإبهام

والغموض. فالشعر في هذه الحال يعدّ مادّة معجمية خصبة يستعين بها الدارس والمتكلم على حدّ سواء لإثراء معجمه الذهني وبالتالي تقوية الرصيد اللغوي من مفردات وعبارات، ويهيئ للمتكلم والسامع أسباب اختيار ما يناسب من مفردات اللغة ممّا يعبر به عن الفكرة، ويحقق غرض التواصل، وذلك هو الهدف الأساس من أية لغة إنسانية طبيعية.

هذا وقد ذكرت لنا كتب اللغة والأدب أن العرب الخلّص كانوا فصحاء، وأن الشعر بالنسبة إليهم كان «ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون».(12) وقال آخرون: «الشِّعْر علمُ العَرب وديوانُها».(13)

- **الاتجاه التربوي الحديث:**

وبقي الحال إلى العصر الحديث فبرزت مذاهب ونظريات جديدة تقدّم أفكارا مستحدثة في كيفية تعلّم اللغة، وتلك النظريات هي بالألسن الأجنبية ألصق، وفي كثير من الأحوال لا تكون مبادئ وقوانين هذه النظريات عامة بحيث يمكن تطبيقها على اللسان العربي المتميّز بخصائصه الذاتية.

وإنه لمن سفاسف الأحكام اعتبار ما يظهر من نظريات عند الغرب يصلح تطبيقها على اللسان العربي، ويبقى دعاة التحديث المندفعون بفعلهم، في معرض البحث عن "التجديد" يجعلون من أبنائنا عيّنات مخبريّة يتسلى بها العابثون.

- **المنهاج وواقع التعليم:**

نتحدث في الواقع عن منهجين أحدهما رسمي ويتمثّل في المنهاج المدرسي في الأطوار الأولى من التعليم لأهميتها التعليمية والنفسية، وثانيهما منهج شبه رسمي تمثّل فيما يقدّم من نصوص في قالب إنشادي، كما هو الحال في المراكز والمخيّمات الترفيهية. وفي غير هذين المنهجين وسْع لا ضابط له.

بيد أن المنهاج الرسمي لمدرستنا الجزائرية قد تفطّن إلى أهمية "نص المحفوظة"، وبيّن محاورها وضبط عناوينها، ووضّح أهدافها، فهي عنده تهدف إلى:

- تقوية الذاكرة وتدريبها على خزن المعرفة وادخارها.
- تنمية لغة التلميذ وتهذيب ذوقه ومشاعره.
- تنمية ثروة التلميذ اللغوية والفكرية وإمداده بالأساليب المهذّبة والعبارات الأدبية الجميلة.

هذه المرامي الأخيرة هي التي يندرج في إطارها حديثنا عن دور المحفوظة في الرصيد اللغوي للمتعلّم. ويمكننا القول بأن المنهاج يقرّ أهمية "نص المحفوظة" ودورها في نموّ الملكة اللسانية في إطاره المنطقي. ولذا نهض بمهمّة اقتراح مجموعة من العناوين، ثم أردفها بملاحظة: "يمكن إضافة نصوص أخرى تكون في مستوى التلاميذ، وتستوفي الشروط اللغويةوالفنية، وتحقق الأغراض المطلوب تحقيقها".(14)

معنى ذلك أنه جعل الهدف اللغوي أوليّا قبل غيره من الأهداف، وهو منطلق سليم نظرا لحاجة التلميذ إلى مفردات اللسان قبل غيره، أما الهدف الفني والجمالي فقد جعله ثانيا. وعليه يجدر الانتباه إلى أهمية هذه الترتيبة التي أقرّها المنهاج فهي لم تأت اعتباطية، ولكنّ كثيرا من المعلّمين لا يعيرون هذه الفكرة النصيب الوافي من التمحيص التربوي، أو أنهم تركوها لأسباب غير مقنعة.

وقد يكون نص المحفوظة الأدبية ملحّنا أو غير ملحّن، والملحّن أفضل على شرط أن يساير ما يصبو إليه المنهاج التربوي ويتعامل مع مستوى التلميذ العقلي والنفسي والتدرّج اللغوي والثقافي، وأن يحتوي قائمة من المفردات والتعابير الجديدة التي تدخل مستوى التلاميذ لأول مرّة، مع ملاءمة هذه القائمة لمستوى مدارك التلميذ الفكرية والثقافية.(15)

- **موقفنا من الحفظ والتحفيظ:**

لا نرمي من وراء هذا القول إلى الحفظ الأصمّ، ولا إلى أن يردد التلميذ ما لا يفهم ولا يدرك معناه من النصوص أو المفردات، فهذا غير مجدٍ تربويا ولا علميا، لأن حفظ القوائم الصماء من المفردات مفصولة عن واقعها اللغوي والتركيبي يعدّ جهدا ضائعا سريعا ما ينسى، وإنما نصبو إلى البحث عن العبارات الشيّقة ذات دلالات واضحة مفهومة، مع إدراك

التلميذ لمواقع استعمالها، بالحفظ السهل والاستظهار المفيد اعتمادا على القياس الموضعي والمطابقة اللغوية الظرفية. ونرمي كذلك إلى اقتراح منهج عملي يرسخ المفردات الفاعلة في الملكة اللسانية بحثّ المربين على ضرورة استثمار حصيلة هذه مفردات الواردة من ربع المحفوظة، وتوظيفه في إنجاز تمارين تطبيقية كتابية وإنشائية، جملة وانفرادا بأن يطلب من التلميذ تضمين جملة من المفردات المختارة في نص لساني شفاهي أو كتابي، ولفت الانتباه إلى تطور دلالاتها واستعمالاتها، وتشعّب مشتقاتها.

ولذلك بحث الفعل التربوي الحديث عن ترسيخ المفردات في المعجم الذهني الإفرادي بصفة متكاملة، وعن تيسير استظهارها واستعمالها في الواقع العملي حيث المفاضلة لا تكون بين المتكلمين في هذا المجال إلا بسعة "المعجم الذهني" ومحتوياته من متن اللغة، والقدرة على توظيف هذا المحتوى عند الحاجة للتعبير والتبليغ والتأثير.

وكان الاعتقاد القديم في الفكر التربوي أن تعلّم القواعد النحوية والإلمام بها أو حفظها لوحدها وترديدها والتشدّق بها كفيل بإتقان ملكة التعبير... فهل يجوز لنا أن نمثل لهذا الاعتقاد بحال مَنْ يطلب من مهندس معماري ماهر، يحفظ قواعد وأصول تخصصه أن يبني له مسكنا، ثم لا يُوَفّرُ له من موادّ البناء شيء، أو لا يوفر القدر الكافي، أو قد توفر مادة غير مناسبة للمطلوب، أو كحال من يحفظ قانون المرور على ظهر قلب، لكنه لا يمارس السياقة العملية، ثم يُعْطى سيارة فاخرة، ونركب معه جميعا للقيام بجولة سياحية في ربوع المدينة الزاهية، وكلنا ثقة وابتهاج اتكالا على زعْمه بحفظ قانون المرور... **فكيف تكون النتيجة؟**

بقي لنا بعد كل هذا العرض المستفيض أن نخلص النيّة في تقييم وتقويم لساننا، بأن يجعل الأمر في يد المختصين، ويؤخذ برأي المجربين حتى تكتمل الصورة الحقيقية لمفاتن اللسان العربي وفنونه القولية في أذهان الجميع، خدمة للأمة من خلال خدمة لسانها، فيرتقي بذلك الذوق الفني والعلمي، والحسّ المدني والحضاري تبعا لذلك. ولله العلمُ من قبل ومن بعْدُ.

الهوامش

1- الخصائص. تحقيق/ محمد على النجار، ط/ بدون تاريخ. ج1. ص 33

2- Le Petit Larousse: «Système de signes verbaux propre à une Communauté d'Individus qui l'utilisent pour s'exprimer et communiquer entre eux».

3- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية. تحقيق/ عمر فروخ الطباع. مكتبة دار المعارف بيروت 1993. ج1، ص 64

4- وكان المعلم يكلفنا، ونحن صبية في مرحلة التحصيل، بكتابة وحفظ ما تيسّر مسلسلاً من منظومة متن "ابن عاشر" في الفقه والعقائد. ومنظومة "ألفية ابن مالك" في النحو، ونحفظها صمّاء دون شرح ولا تعليق. ثم نردد على مسامع الشيخ؛ تماما مثل ما نفعل مع حفظ آي الذكر الحكيم. ومن لم يحفظ عوقب بالفلاقة.

5- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء. شرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، [د. ت] السفر الأول، ص24.

6- ابن منظور: لسان العرب، ط/ 1955. ج3، ص431، وجلال الدين السيوطي: المزهر. ج1. ص249. وجزء2، ص474.

7- مجالس ثعلب، تح/ عبد السلام هارون، ط/ دار المعارف بمصر 1987. ص317.

8- ابن عبد ربه: العقد الفريد. دار الكتاب العربي بيروت 1982. ج 5. ص274

9- ابن خلدون: المقدّمة. تح/ علي عبد الواحد وافي. ط2/لجنة البيان العربي بيروت. 1968. ج4ص1345

10- دي سوسور: محاضرات في الألسنيّة العامّة. ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر. منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة1986. ص20

11- Darmestetter. (A): La vie des mots; dans leur signification. édit. Champlibre, 1979.P.87

12- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء. السفر الأول، ص24.

13- ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج5. ص281.

14- ابن منظور: لسان العرب. ج4. ص410.

15- منهاج التعليم الأساسي للطور الثاني. 1996 ص86

16- راجع محتويات معجم "الذخيرة اللغوية" الصادر عن منظمة أليكسو العربية.

17- أبو بكر الزُّبَيْدي الأندلسي: طبقات النحويين واللغويين. ط/ 1973. ص13.

تعليم اللغة العربية بين نحو الإعراب ونحو المقام في المدرسة الجزائرية

د.بوطبة جلال رشيدة

إشكالية البحث:

يُعد مفهوم المقام الإشكالية التي شغلت التفكير الإنساني على امتداد قرون وهي تعود اليوم بقوة إلى الواجهة لتُطرح من جديد. وقد قطع أشواطا كبيرة في اللسانيات اليوم، إذ أصبح عنصر المقام ومكوناته مركز اهتمام الباحثين في مختلف التخصصات، أما في ميدان التعليم فقد غدا تدريس اللغة مقترنة بمقامها من أولويات التعليم في الغرب.

ما أهمية هذا الموضوع؟

وإذ أكد على عنصر المقام وأستقصي المكونات التي يتشكل منها، فإنني أحاول أن أستقصي ما في اللغة من طاقات وإمكانات تتيح للمتكلم المعنى المراد. فالاهتمام بموضوع المقام هو اهتمام باللغة وسرعة تعلمها وحسن استخدامها في المجتمع. أي امتلاكها وما أدراك ما امتلاك اللغة؟ إن امتلاك اللغة هو امتلاك القدرة على التواصل مع الآخرين كل حسب مقامه ومقتضيات أحواله. ولا شك أن التواصل مع الآخرين ومحاورتهم ومحاولة إقناعهم والتأثير فيهم هي من أبرز الإشكاليات المطروحة اليوم.

أسباب اختيار هذا الموضوع:

والمقام من الموضوعات التي لم يخصص لها الباحثون مكانة بارزة، ولم يتناولوه بدراسة مستقلة، عدا بعض الإشارات المقتضبة التي لم تَعُد تفي بالغرض المطلوب. مع أنه قطع أشواطا كبيرة في اللسانيات التعليمية كما قلنا، إذ أصبح منطلق الطرائق الحديثة في تدريس اللغة هو تمكين المتعلم من اكتساب اللغة وحسن استعمالها في مختلف المواقف التواصلية الحية. أما في بلادنا فما زالت المناهج تعتمد على الحفظ والاستظهار. والسؤال الذي يطرح: كيف تتم عملية تلقي وإعادة إنتاج الخطاب التربوي مقاميًّا؟

ونحن هنا نتساءل من موقع شاهد العِيان الذي قُيِّض له أنْ يُتابع المناهج اللغوية المدرسية وانعكاساتها اللغوية والاجتماعية على الطلاب*. فعلى الرغم من التقدم الكبير الذي حصَل في ميدان البحوث اللسانية، فإنّ عملية تعليم اللغة ما زالت ترتكز على الجوانب الشكلية، ولم تأخذ حظًا ملحوظا من ثمار اللسانيات الحديثة كنظرية المقام التي تتعامل مع اللغة في مستوى عملي واقعي -كما سنرى-. ولهذا جاءت هذه الدراسة تدعو إلى ضرورة استثمار نظرية المقام في محاولة لإصلاح وتعديل مناهج اللغة العربية.

تحليل الموضوع:

إن أبناءنا اليوم في حاجة إلى فلسفة لغوية جديدة، يُحسنون بها استعمال اللغة استعمالا صحيحا، فيتحدّثون بكلام بليغ في كلّ مقام يتواجدون فيه. ويُعبّرون عن مُرادهم في أي غرض شاءوا؛ لكن ارتباط مناهج اللغة بالعامل والحركات يحول بينهم وبين إتقان النحو بفصوله وأصوله. كما أن حَصْر البلاغة العربية واختزالها في البحث عن الوجوه البلاغية والزخارف، جعلهم يفقدون القدرة على استخدام اللغة كأداة تأثير في المجتمع. ولو تتبعنا أعمال علماء النحو -قدماء ومحدثون- لوجدناهم قد فهموا النحو فهْما يَتفق مع ما انتهت إليه اللسانيات التعليمية لتي تبني أبحاثها أساسا على مقامات الكلام. فرسموا طريقا للبحث النحوي يتجاوز أواخر الكلم وعلامات الإعراب. فبالنسبة للمحدثين انطلقت تحليلاتهم للنص اللغوي من المقام. فوَصلوا إلى أنّ المعنى لا يتحدد في الصيغ الشكلية للجمل كالاستفهام والأمر والنهي والنداء. لأننا إذا اكتفينا بهذه المعلومات الشكلية للبحث عن المعنى استحال علينا الوصول إليه. ذلك أنه كلما حاولنا عزل المقال عن مقامه فإننا في

الحقيقة نحرم المقال من دفء جوه الطبيعي ونحيله على شيء مشوه ممسوخ أو شيء جامد(1). فإذا حذفنا السياق من العبارة التالية: "سأكون هنا بعد ساعة من الآن"، ما عسى أن يكون معناها؟ بل هل يمكن أن تؤول هذه العبارة إلى معنى معينا؟

لا شك أن هذه العبارة ركبت عناصرها اللغوية تركيبا سليما من الناحية النحوية. ولكن أيكفي أن ينظر المتلقي في التركيب وحده ليعرف الغاية من الخطاب وما يقصده المخاطب؟ من المؤكد أن التركيب السابق فإنه غير قابل لأي تأويل معنوي. ذلك أن المتلقي سيحتاج إلى معرفة: **من هو الشخص المتحدث بصيغة المتكلم؟ فيكون معروفا لديه ومميزا من بين سائر الأشخاص الآخرين. ما هو المكان المشار إليه بـــ"هنا" وما هو الوقت المعبر عنه بـــ"الآن". فتتحدد هوية الشخص ويتحدد الزمان** والمكان وغيرها من المعلومات التي يحتاجها السامع تحديدا واقعيا. وهذه المعرفة هي ما نسميه المعرفة المقامية. وإدراك هذه المعرفة لا بد منه لمنع الالتباس وتعدد المعنى.

وينطبق هذا على صيغ لغوية أخرى. فبالنسبة لفعل الأمر، إذا قلنا: "النافذة!" مفعول به لفعل أمر محذوف، فهذا صحيح من الناحية النحوية، لكن كيف يقف السامع على المعنى المقصود في هذه العبارة؟ وماذا يقصد المتكلم بهذا الفعل المحذوف؟ إن الذي يدل على هذا الفعل هو المقام ذاته، وملابساته. فقد يعني: "افتح النافذة" إذا كان الجو صيفا، وقد يعني العكس أي: "أغلق النافذة" إذا كان الجو شتاء. وكذلك الحال بالنسبة للسؤال التالي: -هل يمكنك فتح النافذة؟ إذ لا يمكن للسامع أن يجيب بـــ "نعم" وكفى. فالاستجابة هنا هي القيام بالفعل وليس الإجابة عن السؤال المطروح.

يؤكد هذا الاتجاه الكثير من النحاة العرب القدماء يقول السكاكي: متى امتنع إجراء هذه الأبواب -الاستفهام، الأمر، النهي...- على الأصل، تولد منها ما ناسب المقام(2). ويقول: لا يتضح المعنى في مثل تلك الأساليب اتضاحه إلا بالتعرض لمقتضى الحال(3). فعبارة: "ليتك تحدثني" إذا قيلت في مقام طلب الحديث منْ صاحب غير مطموع في حصوله، امتنع إجراء التمني إلى معنى السؤال(4). وإذا قلتَ: "هل لي من شفيع؟" في مقام لا يسع إمكان التصديق بوجود الشفيع، امتنع الاستفهام إلى معنى التمني(5). وإذا قلت في مقام مَنْ يدّعي أمرًا ليس في وسعه: "افعله"، امتنع معنى الأمر إلى معنى التحدي(6).

إن هذا يعني أنّ كمًّا هائلا من المعرفة المقامية التي يشارك فيها المتحاوران لا بد منه، لكي يؤدى"الفعل الكلامي على الوجه الصحيح. فمن خلال المقام يتم تدريب الطلاب على فهْم أسلوب الاستفهام وأسلوب التمني، وأسلوب النداء، وأسلوب الأمر، وأسلوب النهي في أسهل صورة، **لأنّ أسماء الاستفهام قد تخرج عن معانيها** الحقيقية إلى معانٍ أخرى مثل التمني، التهكم، التوبيخ، الوعيد، التقرير، التكذيب، الاستبطاء...

وقد يخرج أسلوب الأمر عن معناه الحقيقي إلى معاني التهديد، التعجيز، التسخير الإهانة...

وأسلوب التمني إلى معنى التهديد، التعجيز، التحدي...

وأسلوب النداء إلى معنى الإغراء...

وتوفية كل هذه المعاني حقها تستدعي طريقة في العرض والتقديم غير الطريقة التي تُعرض بها في مناهج التعليم حاليا.

فدَمْج علم النحو بعلم المعاني يتحقق باستخدام اللغة استخدامًا مقاميا، حيث تلتقي فيه سلامة التركيب وجماله وإصابة المعنى في وقت واحد.

إن مثل هذه الأقوال جديرة بالاهتمام، يمكن للمسؤولين في ميدان تعليم اللغة العربية الاهتداء بها في جعل الأداء اللغوي التربوي للطلاب وفق مقتضيات التواصل السليم. لأنها تحدّد منهجا مبنيا أساسا على نظرية المقام، خاصة وأنّ درس النحو في مناهج *اللغة العربية* مازال قائما على أساس نظرية العامل والحركات الإعرابية، وهذا له مساوي كثيرة. يقول أحدهم: إن غلبة الإعراب على كتب النحو المدرسي واتخاذه منطلقا في التبويب، أدى في معظم الكتب المتداولة إلى تمييع صورة التراكيب وتشتيتها، وأسهم في تصعيب النحو على

التلاميذ(7). وإذا كان النحو شيء ضروري لأن اللغة لا تستقيم إلا به، فينبغي أن ينطلق تعليمه من حاجات التلاميذ للتواصل في المجتمع. فعوض ضبط قواعد نحوية نظرية، فقد يصبح من الضروري الانطلاق من نحو المقام، أي من واقع الطالب اليومي ومن حاجاته من النحو التي تساعده على الإفصاح. وهذا بحصر الوضعيات اللغوية التي تتسم بالطابع اليومي والتي تتيح له التواصل المنشود. وتدريبه على كيفية استخدام هذه التراكيب بحسب مقتضى الحال. ثم يجري استنتاج القواعد العملية. والقواعد العملية التي يحتاجها هؤلاء والتي يجري تثبيتها بالتعليم تشمل القواعد التداولية التي تربط بين العبارات اللغوية والأهداف التواصلية، والقواعد الاجتماعية، والثقافية الخاصة، وقواعد إدراك حركات الجسم وتقاسم الفضاء أثناء التواصل اللغوي، وتدريبهم على كيفية استخدام هذه التراكيب بحسب مقامات الكلام ومقتضيات أحوال السامعين.

إن نحو المقام يقتضي توجيه تعليم مادة القواعد على نحو يصبح الطلاب معه يجدون أبوابًا مستقلة في مقام الاستفهام عن الزمان وعن المكان... وفي مقام النداء ومقام التمني ومقام الأمر وفي قام النهي ومعانيها المجازية الناتجة عن اختلاف المقامات. ويجدون أبوابًا مستقلة للتقديم والتأخير والحذف والتأكيد، كما يجدون أبوابًا مستقلة في المبتدأ والخبر والفاعل والمفعول به. إن التدريس النظري لا يعكس علاقة وثيقة تربطه بالاستخدام الفعلي للغة، والدرس الذي يُخطّط في ضوء النحو الشكلي لا يمكن أنْ يُنافس في فائدته الدرس الذي يُخطّط في ضوء تدريس اللغة في مقامات حقيقية ذات دلالة ومعنى لدى الطالب، وكيف يتعامل مع هذه المقامات في حياته الشخصية والعملية. ولعلّنا لو فعلنا ذلك لجعلنا لِتَعلّم النحو عندهم معنى مقاميًا.

وقد طرح نهاد الموسى أمثلة تبين كيف يكون المقام عنصر ضروري في اللغة التي تُستعمل فيه في تمام المعرفة بها، ومطلبًا أساسا في إتقان استعمالها(8). يقول: هَبْ أنك أردت أنْ تنادي رجلا اسمه: سعيد، يعمل معلما، ولَدُه الأكبر اسمه صلاح، فإننا يمكن أن نصوغ جملة النداء على أنحاء مختلفة:

–فإذا كان المتكلم زميلا لـسعيد في مثل سنه أو أكبر منه والعلاقة بينهما متينة، فإنه يمكن أنْ يناديه قائلا: يا سعيد.

–فإذا كان قريبًا منه: ناداه بقوله: سعيد.

–فإذا كانت العلاقة بينهما رسمية، أو كان أصغر منه سنّا فإنه قد يُستهجن منه أن يناديه قائلا: يا سعيد، ويكون ألْيَق أنْ يناديَه بكنيته: يا أبا صالح.

–فإذا كان تلميذًا من تلاميذه ناداه: يا أستاذ سعيد، أو أستاذ سعيد. ولو أنّ تلميذًا نادى أستاذه باسمه مجردًا هكذا: سعيد، لما أدرك الأستاذ أنه هو المقصود بالنداء(9)، أو لَعاقبه.

وما يمكن قوله هنا أننا إذا اكتفيا بالتحليل الشكلي لجمل النداء السابقة لوجدناها جميعا صحيحة في ضوء قواعد اللغة وأحكام النداء. ولكن صحّة الاستعمال هنا تتوقف على عنصر آخر غير لغوي يتعلق بالمقام الثقافي والمقام الاجتماعي والنفسي. فالحقائق المحيطة باللغة والمتمثلة في" وضع المتكلم وسنه وعلاقته بالمخاطب وقربه منه أو بُعده عنه والمقام الذي يجري فيه الخطاب تتدخل كلها في استعمالنا للغة. وتعتبر مراعاتها شرطا أساسا في حُسن استعمالنا لها.

في نفس السياق فقد يلتقي اثنان في أحد مجالس التعزية، ويكونان صديقين قديمين لم يلتقيا منذ زمن، أو يتعارف اثنان في ذلك المجلس ويأنسُ كلّ منهما إلى الآخر، فيقولان عند الوداع مُشيرين إلى ارتياحهما لِتَّجَدُّد اللقاء، أو للتعارف المستجد : فرصة طيبة، وقد يحدث أن يقولا ذلك بحضور أهل الفقيد فتكون العبارة نابية غير موفقة. لأنها لا تناسب مقام التعزية. فخطأ الرجل لم يكن نحويًا أو صرفيا أو نطقيًا وإنما مقاميًا.

وإذا كان يسمح للمتكلم إذا كان الخطأ نحويا أو إعرابيا فإنه من غير المقبول أن يخطئ مقاميا. لأن ذلك يعني عدم مخاطبة الناس بما يليق بمقامهم وهو ما قد يعرّض العلاقات الاجتماعية للاضطراب، ويتضرر على إثرها التواصل بين الناس، بل وقد يكون لهذه المشكلة أبعادا أخرى خطيرة قد تتجاوز هذه الحدود*.

في هذا السياق نقول: إن آداب الكلام واللياقة تقتضي أن يلتفت المتكلم إلى المناسبة التي يكون فيها والظرف الذي يتحدث فيه. ذلك أن الموقف والحال هما اللذان يحددان التعبير المناسب فإذا كان حديثه بغير مناسبة فإن كلامه لا يكون موضع قبول حَسن عند السامعين.

إننا إذ نربط اللغة بمقتضى الحال فإننا في الحقيقة نربطها بالواقع وبالحياة. ونريد من خلال ذلك أن نعبر عن حاجتنا إلى لغة جديدة تواكب العصر وتسابق الحداثة. لغة تتجدد بتجدد الحال وما يقتضيه كل مقام. إذ اللغة ليست مجرد أداة للتعبير والتواصل والتخاطب، بل هي وسيلتنا للتأثير على العالم، ومقام الكلام هو الذي ينتج تأثيرا خاصا في عقول المتلقين.

فالكلام في غير مقامه وفي غير حينه لا يقع موقع الانتفاع به. والخطاب لا تكون عناصره مجرد إجراءات تهدف إلى الوصول إلى أذهان مستمعيه بأي وسيلة أو ثمن، فكل خطاب معاصر يسعى إلى تغيير وضْع معيّن، أو تدعيم آخر، أو

اتخاذ موقف تجاه قضية ما. وكل هذه الاعتبارات تتطلب تغيير الشكل والأسلوب في كل مرة تبعاً للمقام وعناصر. المؤطرة لعملية إنتاج الخطاب.

إن البلاغة تدعونا اليوم إلى إعادة النظر في تدريس مفهوم اللغة نفسه، وتدفع في اتجاه آخر ينظر إلى اللغة على أنها خطاب، أي شكل من أشكالا الممارسة الاجتماعية. لأن اللغة جزء من المجتمع.

وصفوة القول: أن المقام والمتكلم والمخاطب عناصر غير لغوية ولكنها تمثل ضغوطا إنجازية قصوى متى روعيت حسن الكلام وبلغت الرسالة مداها وتحقق هدفها. ولا يمكن للمعنى أنْ يتضح إلا باستحضار المتكلم الفطن والمخاطب اليقظ ومقام الكلام الحي.

ولما كانت اللغة مجموعة من المقامات، وأنّ هذه المقامات قد تكون مقامات نفسية كما يمكن أنْ تكون اجتماعية أو علمية أو أدبية، فأقترح أن نطرَح مبدأ "لكل مقام مقال" في مناهج اللغة العربية من المرحلة الابتدائية حتى المرحلة الثانوية*. فقد تمّت معالجة المقام من قبل البلاغيين المتأخرين على نحو تقعيدي تعليمي: إذا كان المقام كذا فالمقتضى كذا. فلا بد أنْ يتعرّف الطالب من خلال مناهجه على المقامات التي يكون فيها الإيجاز، والتي يكون فيها الإطناب والإسهاب وفي أيُها يكون الهَزل وفي أيها يكون الجِدّ. وماذا يقول في مقام الشكر ومقام التهنئة ومقام التعزية وفي مقام الحمد ومقام الشكر وفي مقام السؤال ومقام الطلب ومقام الأمر ومقام الدعاء وفي مقام الاستعتاب ومقام التودد... وفي أي مقام يستطيع أن يُنشئ الطالب الاستعارة والكناية والتشبيه وكيف يستطيع أن يتعرّف أحوال قائلها من خلال الأساليب البلاغية.

أما بالنسبة للمبتدئين فقد تُتَّخذ تدريبات خفيفة مباشرة تجعلهم يستعملون المقال المناسب في المقام المناسب، وفي أي المواقف و المقامات نقول:

–صباح الخير. –تصبح على خير. –شكرًا، عفوًا. –هنيئًا. –لا بأس. –كل عام وأنتم بخير. –الحمد لله على السامة.

–رحمك الله. ورحمكم الله. –أحسنتَ، وأحسنتم. –إلى اللقاء ... الخ.

وهكذا نرى مدى الفوائد العاجلة التي يجنيها الطالب من خلال تطبيق نظرية المقام. والتي نحصي منها:

- أن الطالب لا يكتسب معرفة تمكنه من التمييز بين الجمل النحوية وحسب، بل معرفة تمكنه من أيضا من التمييز –داخل صنف الجمل النحوية نفسها– بين جمل وارد سياقها وجمل غير وارد. وأنه يكتسب قدرة تمكنه من تحديد متى يتكلم ومع من، وبماذا وأين، وبأية طريقة... وهي ما يطلق عليها التعبيرية. فقد

ذكر بعض الباحثين(10) أن أطفال الشيلي يعرفون أن تكرار السؤال يعني الشتم. وأن أطفال المكسيك يعرفون أنه من غير المناسب اجتماعيا توجيه السؤال بطريقة مباشرة. وأن أطفال البرازيل يعرفون أن الإجابة المباشرة عن أول سؤال في الحوار يعني عدم الرغبة في الكلام. وأن إجابة عامة تعني إمكان استمرار الحوار على أن تَرِد الإجابة المباشرة عن السؤال في المرحلة الموالية. إن ذلك يدل أن الطالب حين يكتسب لغته يكتسب منها ما يكفيه لاستعمالها استعمالا صحيحا في الأداء نطقا وأبنية ومفردات وتراكيب.

• وذلك يعمل على حل إشكالية أخرى وهي فصل اللفظ عن معناه، والتي هي أحد أبرز المظاهر السلبية التي تهتز بها صورة التحصيل اللغوي لدى الطالب العربي. فاللفظ والمعنى لا يمكن أنْ يسمو أحدهما دون سمو الآخر، فالألفاظ عناوين معانيها. ففي ضوء المقام لا بُد من ظهور هذين العنصرين معا في كل مقام من مقامات تعليم اللغة. إن هذا المنهج سيسوق المفردات الجديدة في دروس اللغة العربية في المقام المناسب لها، فلا تخرجن كلمة حتى يعرف المتكلم مقامها. فيختار اللفظ الذي هو أخص به. وبالتالي فإننا عندما نقول أن فلانا يعرف معنى كلمة ما، فإننا نعني أنّ هذا الشخص يعرف كيف يستخدم هذه الكلمة في مقام معين ويجعلها جزءا من معجمه اللغوي يستحضرها مع كل مقام جديد فهذا الاستخدام هو الذي يحدد معناها.

• وتعليم المفردات اللغوية مقاميا سينأى بأبناء العربية عن أنْ يستعملوا الألفاظ استعمالا فضفاضا، يهدر ما يكون لكل لفظ من خصوصية، وظلال لا يشركه فيها لفظ آخر. وهذا سيجعل اللغة العربية تُدرس على أنها أداة تأثير إلى جانب وظيفتها التعبيرية والتواصلية.

• وبذلك لا تكون دروس اللغة العربية – خاصة النحو– دروسا بالمعنى التقليدي، لأن درس النحو سيكون عبارة عن ورشات عمل، والطالب حين يقوم بالعمل داخلها يعمل بجد واجتهاد ويتعب لكنه لا يشعر بالجهد الذي يبذله، لأن نحو الإعراب –الذي باتٍ عبئا ثقيلا على الطالب– يعوضه نحو المقام، الذي يكون حينئذ إجابات عن أسئلة تُطرح في وضعيات حقيقية يعيشها يوميا. فتكون النتيجة التي يحصل عليها: اكتساب اللغة وحسن استعمالها. أي حسن مخاطبة الأمة. والأمة إذا أحسنت خطابها أقبلت عليك.

وأخيرًا نقول إن تعليم اللغة من خلال مقامات الكلام طموح يسهل مناله والتكامل معه عندما نجعل المقام أداة تربوية طيعة بيد المدرسين والطلبة، ووسيلة حية يمتلكونها. من ثم نأخذ على عاتقنا تطويره ليصبح أكثر ملائمة لمعالجة المشاكل اللغوية. إن المتكلم العربي اليوم بحاجة إلى صياغة خطاب ملائم للمرحلة التاريخية التي يعيشها، ومناسب من الزاوية اللسانية، خاصة بعد أنْ أضحى التداخل المعرفي السمة اللازمة للمعرفة الراهنة، وأصبح العالم يعيش مفهوم "القرية الكونية" ومفهوم "عصر السماوات المفتوحة". هذا التداخل أثر بصفة بالغة على مفهوم المقام، ودوره في الخطاب. حيث صار المتكلم العربي مُطالبًا بأنْ يكون أكثر معرفة من ذي قبل بالعديد من الاستراتيجيات والمعارف وأساليب القول في مختلف المقامات والظروف، وأمام تغيّر المخاطبين وأحوالهم، وتعدّد القيم المشكلة لوعيهم، وتعدّد مصادر المعرفة لديهم. والخطاب من غير متلق يتذوقه ويتأثر به ويتمثّله لا قيمة له. بل لعل المتلقي هو المحدّد الوحيد للخطاب.

وصفوة القول: لم يَعُد بوسعنا إهمال القضايا المقامية والعلاقات القائمة بين المتكلمين والمتلقين، لأنّ المقام خير آلية يتسلّح بها المثقفون والمفكرون والسياسيون... في عصرنا الحاضر، وهذا من أجل تبرير مواقفهم وتمرير خطاباتهم وبناء جسور التواصل المقنع بينهم وبين متلقيهم.

وأخيرا آمل أن تكون هذه الدراسة محاولة مفيدة على طريق الدراسات المتخصصة في ظاهرة المقام. وأن تنبه المعنيين بالأمر في ميدان التربية إلى أهمية نظرية المقام في بناء منهج واقعي، يدفع عجلة الدرس في اللغة العربية ليتجاوز مرحلة التعليم التقليدي إلى مرحلة تواكب الحداثة والتطور.

الهوامش:

(1) كمال بشر: دراسات في اللغة، القاهرة، 1969، دار المعارف، ص129.

* -رسالة ماجستير بعنوان: دور المقام في تعلم اللغة العربية بالمدرسة الجزائرية. نوقشت الرسالة سنة 1998.

-هذا البحث الميداني الذي قمنا به لتحقيق الدراسة موضوع البحث الحالي، والذي يحمل عنوان: اللغة العربية بين تعليم نحو الإعراب إلى تعليم نحو المقام.

(2)(3)(4)(5)(6) السكاكي: مفتاح العلوم، مصدر سابق. ص416.

(7) نهاد الموسى، الأساليب مناهج ونماذج في تعليم اللغة العربية، 2003م الشروق، ط1، ص190

(8) نهاد الموسى: اللغة العربية في سياقها الاجتماعي - ضمن أداب اللغة العربية وطرائق تدريسها، ج2، جامعة القدس المفتوحة، 1993 ص63.

(9) نهاد الموسى: نفسه، ص190.

* كما اقترحت نحو المقام بدلا من نحو الإعراب منذ قليل.

* **في هذا السياق نعرض أمثلة** عن الذين أخطأهم **التوفيق في إحداث كلامهم بما يناسب** مقتضى الحال. إذ تغص كتب النقد بأخبار الأدباء والشعراء الذين لم يراعوا مقتضيات أحوال مخاطبيهم فتلقوا عقوبات تختلف بمقدار مخالفتهم مقتضى الحال:

1- دخل أبو النجم على "علي بن هشام بن عبد الملك" وقد أنشده أرجوزة(1):

صفراء قد كادت ولما تفعل**كأنها في الأفق عين **الأحول**. وكان "هشام" أحول العين فأمر بحبسه.

2- دخل جرير على "عبد الملك بن مروان" وشرع ينشده بقصيدة مطلعها:



أتصحو؟ أم فؤادك غير صاحعشية همَّ صحبك بالرواح.**

فاستنكر عبد الملك هذا المطلع وقال له:

بل فؤادك أنت يا...(2).

فكأنه استثقل هذه المواجهة معه فرد عليه بعنف.

3-وحينما بدأ "البحتري" إحدى قصائده في المدح بمطلع يقول فيه: **لك الويل من ليل تقاصر آخره...(4)** شن عليه علماء الذوق حملة شعواء.

4-ومدح "إسحاق بن إبراهيم" الخليفة المعتصم في يوم احتفاله ببناء قصره بالميدان، وكان أول بيت في قصيدته تشبيها بالديار الخربة والقصور العتيقة على عادة شعراء الجاهلية:

يا دار غيرك البلى فمحاكيا ليت شعري ما الذي أبلاك(3)**

فتطير الخليفة وتطير معه المدعوون وعمهم الأسف والفزع من قوله. وقد كانوا في نشوة وسرور يستعدون لسماع طيب القول.

5- وفي سياق الكلام خارج إطار مقتضى الحال قال أحدهم لصاحبه يمدحه: **أنت كالكلب في حفاظك للعهود** وكالتيس في قراع الخطوب(5)**

وقد أراد بهذا أن يجامل صاحبه، فاستحالت هذه المجاملة ألما وكمدا حسرة على ما سمع. ينظر لذلك(1)(2)(3) بكري شيخ أمين: البلاغة في ثوبها الجديد، الجزء الأول، دار العلم للملايين، 2001 ص41

(4) محمد عبد المنعم خفاجي: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، بيروت، 1992 دار الجيل ص53

(5) علي عبد الواحد وافي: اللغة والمجتمع، تح: عيسى البابلي الحلبي، القاهرة1946 دار إحياء الكتب العربية، ص9.

(10) Lyons (J) Elément de linguistique générale; Trad. de J.Durant; Larousse 1978.



النص، مقاربة لسانية اصطلاحية

د-رشيد حليم *

المركز الجامعي بالطارف-الجزائر

الملخص:

عرف البحث اللساني مصطلحات لغوية حملت شحنات مفاهيمية مواتية لبيئات علمية مختلفة التنظير. ومن تلك المصطلحات اللسانية التي لها حضور معرفي متميز في واقع الدراسة نذكر مصطلح النص.

عُدّ موضوع النص من أعسر المسائل العلمية التي شهدها واقع النقد اللساني المعاصر فهو ميدان معرفي خصب مازال الباحثون يستقصون حدوده ويقاربون مفاهيمه.

ولأهمية هذا الموضوع تأتي مقالتي لتقارب حدود النص، وتحلل الإشكال المفهومي الذي يحمله في نظر النقاد والدارسين.

**-أستاذ محاضر مؤهل في اللسانيات وتحليل الخطاب

Résume

Titre: le texte rapprochement linguistique terminologique.

la recherche linguistique a connu des termes linguistiques chargées de concepts correspondant aux environnements scientifiques pour des théories différentes.

Et parmi les Thermes qui sont utilisées vivement, et qui ont d'ailleurs une présence distincte dans la réalité de l'étude on mentionne les termes du texte.

L'objet du texte représente la question scientifique la plus difficile dans la critique contemporaine, et il est toujours un domaine fertile et cognitif pour les chercheurs qui ont essaye de définir son concepts.

L'importance de cette question est l'objet de mon article qui étudie ce rapprochement de ce terme et d'analyser les formes conceptuelles exercées par le texte aux avis des chercheurs.

**-Dr/ Rachid Halim /Maître de conférence en linguistique et analyse du discours

تمهيد:

إن إيجاد تعريف جامع لماهية النص عملية صعبة إن لم نقل إنها مستحيلة إلى حد ما، ذلك أن الاختلاف حول جوهره يكمن أساسا في اختلاف التصور لكينونته والأهداف المرجوة من دراسته. ولكن المعرفة لا تصدها العراقيل، إذ يمكن الوقوف على مفاهيم مختلفة لهذا مصطلح إذا ما حاولنا اللجوء إلى جهات معرفية تكشف عن مفاهيمه.

1-مفهوم النص:

إن حدود النص ونظريته ومفهوميته تتجسد وتتبلور وفق منطلقات شتى، سواء أكانت إيديولوجية أم نفسية أم خلقية، فالنص يتموقع في الزمان الذي ينتجه عبر لغة مزدوجة تتم في مادة اللسان وسط نتاج التاريخ الاجتماعي.

أ-مفهوم لغوي:

قال ابن منظور في مادة "نصص" النص: فعل الشيء، نص الحديث، ينصه نصا، رفعه وكل ما أظهر فقد نص. قال أبو عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري(1) أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه(2)، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من أحكام(3).

ونوافق بعض اللغويين عند تعريف كلمة "نص" بأنها: الرفع ومن ثم قالوا: نص القول أي رفعه وأسنده إلى صاحبه(4) وهو المعنى الذي أشار إليه طرفة بن العبد في قوله:(متقارب)(5).

فنصَّ الحديثَ إلى أهلِه*فإنَّ الوثيقةَ في نصِّه**

ب-اصطلاحا:

من العسير تحديد ماهية النص وأبعاده الاصطلاحية لتنوع الاتجاهات وتعدد الرؤى، ولكونه فضاء لأبعاد مختلفة متعددة ومتنازعة إضافة إلى كونه شحنة انفعالية محكومة بضوابط لغوية وقيم أخلاقية ومرجعيات ثقافية وخصائص اجتماعية، لقد ظل النص محكوما بسلطتين: سلطة إنتاجه وسلطة القارئ، وهناك علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي، وكل منهما يتمتع بسلطته.

غير أن بعض المنظرين للمعرفة الأدبية واللغوية والفلسفية زهدوا في صنع تعريف ظاهر للنص، كما يقول جيرار جينت "لا أهتم بتعريفه على الإطلاق إذ مهما كان النص فبإمكاني أن أدخله وأن أحلله كما أشاء"(6)

وهكذا اتسع مفهوم هذا المصطلح وتشعب حقله تشعبا تجاوز أي حقل معرفي آخر، فأصبح النص كيانا منسوجا من الملصقات والتطعيمات والإضافات، إنه جسد من علقات مختلفة، بل إنه لعبة متفتحة ومنغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب فمن المحال أن تكتشف النسب الوحيد والأولي للنص، ذلك أن النص مولود لأكثر من أب، فليس للنص والد واحد بل مجموعة من الأقارب والأنساب والأجداد والأباء، تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطف بعضها فوق بعض، وتتراكم أتربة فوق أتربة مشكلة طبقة رسوبية وكل طبقة من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره.

فالنص الواحد لا يتمتع بحداثة أو بقدم إنه يتناسل في مجموعة من الأعمال وينزل دفقة واحدة، ولذلك فهو مطعم بمجموعة هذه الطبقات والتشكيلات الرسوبية(7).

أما من زاوية القراءة، فالنص يتموقع في محيطها، فيلبس مفاهيمها ويتلون بتلون النظريات الأدبية والْمَدارس النقدية، فالنص في نظر السيميائين نظام سيميائي مادته مركزة على التواصل، كما عدّ في نظر اللسانيين مساحة للتأليف وتحليل المكتوب ونقده، وأما شكله وصيغته فإنه نظام إعلامي جهازه الأول الدال والمدلول، أما الأسلوبيون فيرون أن النص بنية لغوية مغلقة ومستقلة عن وعي المتلقي لها.

وحاول بعض المهتمين بالظاهرة النصية تقديم تصورات إجرائية لعالم النص, وممن اشتهر في هذا المجال، نذكر:

2-مفهوم النص عند مُنظريه:

أ-عند علماء العربية القدامى:

حظي مصطلح النص باهتمام علماء العربية على اختلاف مشاربهم العلمية والمذهبية، ومن ثمة ظل النص صناعة أساسية تدور في فلكها كل ما أنتجه العقل العربي من صناعات وما صاغه من أفكار،؛ لأن مداره لم يتجاوز -في الغالب- سلطة النص المقدس، فاسبق الممارسة الإجرائية تصدرها النص القرآني، إذ لم يحظ نص من نصوص العربية بعناية الباحثين والعلماء مثل ما حظي به القرآن الكريم(8).

ويشير الأصوليون إلى ارتباط مصطلح النص في الثقافة العربية بمادة لا يتطرق إليها ظن أو احتمال، فلا بد لها من الإبانة والوضوح خاصة في مجال الأحكام، فنص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من أحكام (9)، وبذلك حمل مصطلح النص مطلق الأحكام التي لا تحتمل إلا دلالة واحدة، أي دلالة متفردة لا تحتمل التأويل(10)

اقترنت دلالة النص عند أغلب الأصوليين بالتعيين واستبعاد التأويل، وإلغاء أي دلالة مستترة، يقول الإمام الشافعي -رحمه الله-النص خطاب يعلم ما أريد به من حكم سواء كان مستقلا بنفسه، أو العلم المراد به غيره نافي الاجتهاد(11).

وفي التراث النحوي العربي،دل مصطلح النص على المنقول من كلام العلماء المسطر في مظان مؤلفاتهم، كما ترى في احتجاج ابن هشام بما يذهب إليه سيبويه من تخريجات

نحوية، فينص على أن ما يستخلصه من قواعد ما "نص عليه سيبويه"(12)، وقبله ابن جني يشتق اسم المفعول "المنصوص" من الفعل نص، للدلالة على نصوص المدونة اللغوية العربية التي أجمع العلماء على صحة الاحتجاج بنصوصها، قال ابن جني: "اعلم أن إجماع أهل البلدين إنما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده ألا يخالف المنصوص والمقيس على المنصوص ص(13)

نخلص إلى التأكيد على أن مصطلح النص قد ارتبط بالنص المعجز، وفصيح كلام النبي، وما ورد عن العرب من شعر ونثر، وهذه النصوص جميعها تحيل على معنى رفعة الإسناد وقوة الشاهد اللغوي، إضافة إلى الكمال اللغوي من جهة وإلى تناهي هذه النصوص في الزمان والمكان بما لا نظير لها، وهي الأنموذج اللساني في لسان العرب Modèle linguistique arabe

ب- عند الغربيين:

1- مصطلح النص في الدرس اللساني الغربي:

لم يكتف مصطلح النص في الثقافة اللسانية الغربية على الدلالة المعجمية التي تحيل على مفهوم النسيج: tissu، ليتجلى بصور مفاهيمية متعددة تبعا لتنوع المرجعيات العلمية واختلاف المدارس اللسانية والاتجاهات النقدية، ولذلك يتلون مفهوم النص باتجاه كل باحث وانتمائه العلمي ومنطلقاته الفكرية والإيديولوجية، مما وفر للدارسين كمّا متنوعا من المفاهيم التي تطرقت إلى إزالة الستار عن هذا الغرض، سنقتصر على المهم منها، دون إخلال بالموضوع أو إطالة تجرّ إلى السآمة.

إن تعريف النص في الدرس اللساني الغربي قائم على المادة اللغوية المشكلة للنص من أقوال وملفوظات محددة، مكتوبة كانت أو شفاهية كما في تعريف جون ديبوا: النص مجموعة المنطوقات اللسانية المعدة للتحليل، فالنص يصير عندئذ عينة من السلوكات اللسانية التي تحتمل أن تأتي مكتوبة أو منطوقة، هذا ما وفقنا إلى ترجمته من هذا النص الأصلي(14)

On appelle texte l ensemble des énonces linguistiques soumis a l analyse le texte est donc un chantions de comportement linguistique qui peut être écrit ou parlé.

لقد ارتبط مفهوم النص بمنظريه الذين كانت لهم توجهات علمية ومنهجية في حقل البحث اللساني، تجلى في ما كتبه أصحاب المدرسة البنوية على اختلاف انتماءاتهم العلمية، فيما يعرف في البحث اللساني الحديث بالاتجاهات اللسانية أو المدارس اللسانية وهي كلها ثمار الدرس اللساني السوسيري الذي انبثق في مطلع القرن الماضي.

لم يصطلح رواد المدارس اللسانية الغربية على وضع مصطلح موحد ودقيق يجمع مفاهيم النص يمكن الاعتماد عليه بصفة نهائية في التحليل اللساني أو النصي. وتكفي الإشارات التعريفية التي نرصدها ليلمسليف، هاريس وجون ليونز حيث يمثل كل واحد منهم اتجاها لسانيا معروفا.

- دلالة النص عند يلمسليف :HJELMESLEV

يعد يلمسليف أحد أعمدة المدرسة النسقية (الغلوسيماتيك)، وقد نظر هذا اللساني إلى مفهوم النص من خلال ما ورثه عن دو سوسير من آراء، وما أنتجه البنويون من أبحاث، ففي منظوره النص بنية لسانية كبرى قابلة للتحليل بدءا من العناصر اللغوية الأساسية وانتهاء بالعناصر الصغرى التي يمتنع معها أي فعل وصفي نظرا لامتناعها عن التجزئة، فالنص قول قد يكون مكتوبا أو شفهيا لا يخضع لمعياري المسافة أو الزمن، فهو نتاج لساني مرتبط أساسا بغرضي الإفادة وهو ما يمثل جانب المضمون، كما يتعلق ببنيته الكبرى التي تتمتع بقابلية الوصف والتحليل(15).

- دلالة النص عند زيلنغ هاريس، يعتبر هاريس أحد المؤسسين الأوائل للاتجاه البنوي التوزيعي، وهو أستاذ العلم الشهير نعوم تشومسكي، ولقد ارتبط مفهوم النص عند

العلمين بلسانيات الجملة حيث جاء التركيز في دراسة هاريس للنص على البنى اللغوية الشكلية دون إفادة الباحثين بمفهوم صارم للنص.

اعتبر هاريس النص وحدة ثقافية تنضاف إلى ما يحمله النص من آليات لسانية لانحصار النص في نطاق التراكيب النحوية الظاهرة.

نشر هاريس دراسة في مجال النص عنونها: تحليل الخطاب، استعمل في اكتشافه لعالم النص إجراءات اللسانيات البنوية، وركز في عمله على آليتين مهمتين:

** - العلاقات التوزيعية بين الجمل

** - الربط بين اللغة والموقف الاجتماعي

– مفهوم النص عند جون ليونز:

تجلت رؤية ليونز لماهية النص من خلال رفضه لقراءة هاريس للنص الذي اعتبر النص سلسلة من الجمل المترابطة، وهي الجمل التي يتألف منها النص وهذه سمة تعرف بها النصوص من الوجهة الشكلية، وهو المبدأ الذي قنع به فالنصوص تنسج بواسطة الجمل المختلفة أو التعبيرات الجاهزة(16)، أما مفهوم النص فقد يكشف من خلال الخصائص المميزة التي يحتويها وتفضي إلى التماسك(17).

إن مفهوم النص عند معظم اللسانيين المنتمين إلى المذهب البنوي يتفقون على اعتبار النص بنية لسانية عظيمة مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى عوامل إحالية أخرى، أو الوقوف أمام سلطة المعنى ومرجعياتها. والقاسم المشترك بين ما أوردنا من تعريفات هو إدراج مفهوم النص ضمن لسانيات الجملة التي كرس رواد البحث فيها على تحليل البنى النحوية.

إن الجهود المفعمة بالجد هي التي ساهمت في كشف قصور اللسانيات البنوية في ولوج كنه النص ولم يعد في نظرهم بنية كبرى مغلقة قابلة للتجزئة، وصار الاهتمام بالنص ككيان له مقومات فاعلة تتمثل في ظروف إنتاجه وسياقات إخراجه وكيفيات تلقيه.

لم يلبث التوجه الشكلاني أن تدحرج أمام المحاولات العلمية الجادة التي ساهمت في إخراج النّصّ فهما وقراءة من ذاك المستوى العلمي إلى ميدان آخر أرحب وأشمل لدراسة النص، يعرف بلسانيات النص الذي لم يبرز للوجود إلا في سبعينيات من القرن الماضي.

2-مفهوم النص في لسانيات النص:

قابل بعض الباحثين مصطلح: science du texte المنتج بالفرنسية بما يناظره في العربية، أي علم النص كما ألف صلاح فضل كتابا مهما تحت هذا العنوان "بلاغة الخطاب وعلم النص"(18) ومثاله صنيع سعيد حسن البحيري في كتابه "علم لغة النص"(19) أو بتسمية مقابلة للمصطلح الفرنسي: linguistique textuelle وهي لسانيات النص(20) وهذا الأخير ينسجم معرفيا وعلميا مع ما يبحثه هذا العلم إضافة إلى دقة الاصطلاح، ولا ضير في استعمال المصطلح الأول.

تنحصر وظيفة لسانيات النص في وصف الجوانب المختلفة لإشكال الاستعمال اللساني وأنماط الاتصال وتوضيحها كما تُحلّل في العلوم المختلفة في ترابطها الداخلي والخارجي(21).

ولقد اهتم الباحثون في هذا الميدان بإيجاد تعريف للنص، وانتخبنا من أولئك العلماء:

1-رولان بارت: ساهم رولان بارت في صياغة علم يخص النص، فأحاطه بجملة من النظريات جمعتها العناوين الرئيسية التالية:

أ – أزمة العلامة

ب- نظرية النص

ج- النص والأثر الأدبي

د- الممارسة النصية

لقد عرف رولان بارت النص من زوايا متعددة، حيث خص النص بأربعة مفاهيم تمثل جملة ما قيل عن النص في الدراسات الأدبية واللسانية والتعليمية، وفي هذا المضمار يقول بأن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وأن نظرية النص علم كنسيج بيت العنكبوت، ويقول أيضا إن النص هو نسيج الكلمات المنظومة في التأليف بحيث تفرض شكلا ثابتا(22).

لقد وضح بارت مفهوم النص من خلال تمثيله ببيت محكم، تنسجه أحقر دواب الأرض،

وإن كان في الثقافة الإسلامية هو أوهن البيوت على الإطلاق(23)، ولكن في صناعتها له دليل اتفاق وبه تتناظر ولادة النص، فكل منهما منتوج لعملية محبوكة وشديدة التماسك، ومن ثمة فقد وسّع بارت مفهوم النص باستخدام التشكيل الشبهي تارة وبالتركيز على الجوهر تارة أخرى، بتأسيس نظرية خاصة به.

فالنص عنده نشاط وإنتاج، وهو بهذه الآليات يصير قوة متحولة، ويصير بناء يجمع معارف عدة ويتلقى ثقافات أخرى، فهو بناء أساسه النقول المختلفة. وهو ما يتناقض مع نظرة جوليا كرستيفا

2- جوليا كريستيفا:

وضعت جوليا كريستيفا منهجا جديدا تحدثت فيه عن النص وماهيته ونظريته في كتابيها:

أ- بحوث في سبيل التحليل العلاماتي.

ب-نظرية الرواية

وقد أكملت كريستيفا الشكل النهائي لنظرية النص التي عينت بها المفاهيم البارتية بتطعيمها بأنظمة ممارستية خاصة بسيميائية الدلالة وهي:

- ممارسات دلالية
- الإنتاجية
- التمعن
- خلقة النص
- التناص
- تخلق النص

عرّفت كريستيفا النص تعريفا شاملا فهو، "آلة نقل لساني، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصلي أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة"(24).

وقد وضح الأستاذ سعيد يقطين غوامض هذا التعريف، وذلل لنا مقاصده، إذ يفهم حدود النص بأنه إنتاجية وله علاقة باللسان وهي علاقة توزيعية أي علاقة قائمة على الهدم والبناء، ثم إنه مؤسس على مجموعة متبادلة أو متناصة إذ نجد في النص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة غير النص الأصلي.

اعتبرت كرستيفا النص سلعة إنتاجية وهو مفهوم يشير إلى مجمل العمليات التي تجرى على المدلولات التي نعثر عليها منتجة أو محولة في هذا النص أو ذاك، فالنص يمثل حركة مزدوجة بين فاعلية الكتابة ومخصبات القراءة الواعية، وتمثل الكتابة قضايا الإنتاج والتحويل أما القراءة فتكشف علاقات التناص من خلال عمليات الهدم والبناء والتحويل بشكل يسمح بإبراز إنتاجية الأثر وقابليته على الانفتاح القرائي، ما دام النص ملكا للجميع(25)

وبهذا التعريف كسرت كرستيفا تلك السياجات الحديدية التي أحكمت البنوية إغلاقها على النص، وأطلقت العنان لمفهوم النص رحبا يجوب عالما لا محدودا، ويسبح في فضاء واسع الأرجاء.

3-مفهوم النص عند فان ديك:

ينظر هذا العالم إلى النص نظرة مبنية على اعتبار النص وحدة دلالية مستقلة تتشكل من بنية سطحية توجهها وتحفزها بنية عميقة دلالية (26)، وبتعريفه للنص يوضح فان ديك جملة من الشروط العملية تخص النص، منها:

- يمكن تلخيصه في عنوان
- استرجاع مضمون النص بواسطة ملفوظات أخرى لا تنتمي إلى النص الأصلي إذا كان طويلا خاصة
- إمكانية تناسل نصوص أخرى متنوعة تتمتع ببنيات دلالية متميزة(27)

4- تعريف النص عند س-ج شميث:

إذا كان مفهوم النص عند فان ديك يقوم على أسس دلالية بحتة تتم على مستوى البنية العميقة التي تكل جملة من التصورات والمفاهيم التي تنسج عالم النص، فهناك اتجاه آخر يمثله سميث، حيث يعتبر النص آلية معدة للتواصل، فهو يمثل تشكيلة لسانية منطوقة لها بعد اتصالي محدد المضمون.

يشترط سميث أن يحمل النص وحدة مزدوجة: محتوى ومقصد، ويؤدي وظيفة الاتصال بإتقان ووضوح(28)

وقدم محمد مفتاح بين يدي الدارسين مجموعة من التعريفات المتشعبة ذات امتداد سري بماهية النص وحدوده.

*- فهو مدونة كلامية:أي أن النص لا يمكن أن يكون صورة فوتوغرافية جامدة، وإنما حدث كلامي.

*- وهو حدث بمعنى أنه يقع في زمان ومكان محددين، لا يمكن أن يتكرر عكس الحدث التاريخي.

*- وتفاعلي أي يقوم بعملية التواصل، مع أن النص يتملك وظائف أخرى.

*- وتوصلي: أي أنه يسعى إلى نقل الخبرات والتجارب إلى الآخر .

*- ومغلق:أي له امتداد في الزمن من حيث أن الخط إيقونة تبدأ بمجال وتنتهي عنده، وقد نبّه دو سوسير على هذا المبدإ(29).

ولا شك في أن هذه التعريفات تعكس تنوع وجهات النظر في إرجاع مفهومية النص إلى الخصوصيات الاجتماعية والنفسية والحضارية، فهناك التعريف البنيوي والتعريف الخاص باجتماعية الأدب، والتعريف الذي يركز على الجانب النفساني في الأدب، والتعريف الخاص باتجاه تحليل الخطاب.

ومن هذه التعريفات خلص محمد مفتاح إلى تركيب تعريف جامع للنص فهو -أي النص- مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة(30).

والملاحظ أن هذا التعريف قد حاول الإحاطة بكل الجوانب المتعلقة بالنص: الاجتماعية، التاريخية، النفسانية واللسانية. وعموما فإن الباحثين لإشكالية النص يتوزعون على خمس زمر في النظر إلى مفهوم النص:

أ- يذهب جماعة منهم إلى تعريفه مباشرة من خلال مكوناته، يمثلهم تودوروف، فالنص في رأيه نظام تضميني يستطاع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه: ملفوظي، نحوي ودلالي، وهو يوازي النظام اللغوي ويتداخل معه.

ب- قسم ثان يعرفه من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي ويمثله رولان بارت وجوليا كريستيفا،فالنص في مفهومهما نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بشكل ثابت، أهم مهماته إنه يضمن بقاء الشيء المكتوب وهو مرتبط تاريخيا بعالم أكمل من النظم والقانون والأدب والدين والتعليم.

ج- يذهب قسم ثالث إلى ربطه بفعل الكتابة يمثله بول ريكور، فالنص من منظور لساني، هو كل خطاب تثبته الكتابة، إذ هو أداء لساني وإنجاز لغوي يقوم به فرد معين.

د- قسم رابع يذهب إلى أن النص يمثل بنية من نمط مختلف، إنه يشكل وحدة دلالية تجيء في سياق بارز، ويمثل هذا الاتجاه هالداي ورقية حسن وفان ديك

هـ- قسم خامس: يعرف النص على أنه وحدة دلالية مرتبط بعملية الاتصال وهي وظيفته الأولى، ويمثل سميث هذا الاتجاه.

وعلى أية حال، فالنص ظاهرة رمزية تتحدد ماهيته من خلال علاقته مع خارجه، ويتعين بفعل مكوناته الداخلية وهو ليس مجرد مجموعة من الرموز اللغوية، بل إنه بنية معقدة متعددة المستويات، إنه تشكيلة كثيفة من علاقات الربط اللغوي والدلالي والتماسك المنطقي، تتداخل فيها مساحات من الإيحاءات النفسية والاجتماعية والتاريخية وغيرها.

-الخاتمة

بعد أن استعرضت بالتفصيل المضامين المختلفة لمفهوم النص في كثير من التوجهات العلمية الحديثة والمعاصرة، نخلص إلى مجموعة من النتائج نذكرها مرتبة:

1- لم يصرح بمفهوم النص في الثقافة العربية القديمة إذ لم يرد ذكره في النص الحكيم ولا في مدونات فصيح أقوالهم إلا قليلا.

2- إن مصطلح النص ليس غريبا عن الوعاء الفكري للغة العربية، والقول بأنه نتاج الحداثة تجاوز لرصيدها الحضاري الذي أسس بنيانه على ثقافة فهم النص المعجز والمقدس.

3- إن تعدد مفاهيم هذا المصطلح دليل على أننا أمام غرض معرفي معقد، وبالفعل يمكن إرجاع هذا الثراء المفهومي إلى اختلاف الباحثين في تصوراتهم لمثل هذه الحقول

المعرفية واختلافهم في مناهج دراستها مما يصعب على الدارس أن يحيط بها ويوحد رؤيتها العلمية تجاهها.

4- لقد أدت لسانيات الجملة دورا مهما في إبراز مفهوم النص باعتباره سلسلة متواصلة من الجمل المترابطة وخلصت مفهومه من قبضة المفاهيم البنيوية المغلقة.

5- إن مفهوم النص، وأهمية دراسته تبلور بعد الحركة العلمية النشطة التي سادت انطلاق المشروع النقدي المعاصر ممثلا في نظرية القراءة والتلقي التي بشرت بها لسانيات النص في نهاية القرن الماضي.

6- إن مفهوم النص لا يمكن بحال من الأحوال حصره في ما أوردنا له من مفاهيم وتعريفات في الثقافة الغربية، وذلك لتنوع طبيعة النصوص اللامتناهية، إضافة إلى ارتباط النص ومفهومه بجملة من الشروط الأصولية والفكرية التي تخص البنيات الفكرية والعقائدية للمفكرين والدارسين.

الإحالات والهوامش

1- لسان العرب، طبعة دار صادر، ط3، بيروت، ج7، ص97 (نصص).

2- م ن، ج ن، ص99 (نصص).

3- م ن، ج ن، ص ن (نصص).

4- جبران مسعود، معجم الرائد، طبعة بيروت ج2 ص1504

5- ديوان طرفة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1987، ص36.

6- جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص90.

7- حسين محمد حماد،تداخل النصوص في الرواية العربية، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص38.

8- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص15

9- لسان العرب، ج 5، ص648

10- الشريف الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ط1، بيروت1983، ص237

11- الرسالة، تحقيق محمد شاكر، المكتبة العلمية، ط1، القاهرة، ص14

12- مغني اللبيب، تحقيق حنا الفاخوري، طبعة دار نهضة بيروت، ج1، ص98

13- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، طبعة دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ص190

14-J-DUBOIS et autres dictionnaire de linguistique et des sciences de la langage p482

15- حامد أبو حامد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية ط2، بيروت 2003 ص60

16- أحمد عفيفي، نحو النص،مكتبة زهراء الشرق، ط1، مصر 2001، ص23

17- م ن، ص ن

18- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت1992

19- سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، مفاهيم واتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر1997

20- ورد مصطلح لسانيات النص عنوانا لكتاب محمد الخطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، كما ورد هذا المصطلح في كتاب مبادئ في اللسانيات للأستاذة خوله طالب الإبراهيمي .

21- فان ديك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، مصر، ص11

22- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب, مركز الإنماء الحضاري، ط1، بيروت2002 ص124 وينظر لذة النص، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي ع10، 1990، ص35.

23- لم تأت تسمية السور القرآنية من الحشرات إلا بالنمل والعنكبوت والنحل وأشار إلى النمل بمساكنه: ﴿ حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ(18)﴾.النمل18/27 كما وصف بيت العنكبوت بقوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ(41)﴾ العنكبوت41/29

24- محمد عبد الجبار، النص الأدبي والمتلقي، الفكر العربي ع89 سنة1997، ص06

25- محمد حمود إستراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، دار الخطابي للطباعة والنشر ط1 الدار البيضاء 1993، ص28

26- زينتسلاف وأوريناك، مدخل إلى علم النص، ترجمة سعيد حسن البحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2003، ص56

27- م ن، ص ن

28- سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، ص81

29- تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ص119

30- م ن، ص120.

نص قصصي بعنوان: "ساعات والساعات"

فاطمة غولي

تحملين المحفظة بيد وأنت تنزلين من السيارة.. بعد خطوتين يهجس بك خاطر ما، تعودين للتأكد من وجود "الرواية" داخل المحفظة، باليد الأخرى تحكمين الإغلاق وتغادرين.

الصبيحة نديّة باردة، ومكرّرة بتفاصيل معادة. السيارة تقف في نفس المكان، وأنت تقطعين المر نفسه كل يوم تقريبا بنفس عدد الخطوات، وبنفس عدد الأماني..

على الناصية يرقد القلب كجزيرة متمردة، تسكنك وتمارس حكمها الذاتي بعيدا عن سائرك.

القلب يرقد هناك كمنارة للهداية، يعدّ الثواني والسّاعات ويؤشر ثم يعبر، ثم يتأملك بحنان!!

هذا المتمرد الحاني الذي ترفلين في شباكه منذ ثلاثين عاما، يسمعك وجيبه مع كل خطوة تخطينها وتبتسمين إذ يردد: "كان لي قلب نسيته"..

ترددين: "ما حيلتي مع قلب نسيني أو نسيته؟"

تلجين المكتب، تقومين بنصف دورة كي تفتحي النافذة، فيقابلك جدار صامد يعلوه سياج تختفي وراءه شجرة جرداء!! بخطوات أخرى تتجهين نحو المدفأة، تجسين نبضها بيدك فتدب فيها حرارة خفيفة. الغرفة لا زالت باردة، أو لعلها النسمات المنبعثة من الخارج، رغم الجدار والسياج والشجرة.

الساعة المثبتة على الجدار متوقفة منذ أكثر من أسبوع وهي تشير إلى الخامسة والربع، ردّدت في نفسك: "رواية 'الساعات' التي أقرأها هذه الأيام، توقفت فيها في الصفحة التي استغلق علي فيها الفهم!! بينما رسخ بذهني مشهد "فرجينيا" وجيوبها المعبأة بالحجارة، في أيّ مشهد من الرواية توقفت إذن؟

لا أذكر!! فلقد انسحبت في صفحة بلا معالم، بلا حدث متميز بإمكانه العمل على شدّي.

لقد توقفت في محطة بلا بهارات، أو لعلها ساعة كجلّ الساعات بلا طعم.. ألانها خارج تلك التي يقتنصها القلب؟

ما الذي يلوّن لنا المحطّات؟ ما الذي يدوزن التفاصيل الصغيرة لنغم العمر، وكيف يهتدي القلب إلى اختيار ساعاته؟

منذ ثلاثين عاما أقرأ.. ولم ألتفت إلى قضية المحطات سوى الآن.

الآن فقط، حين أيقنت أنني أحوز على رصيد معتبر من الزمن المهدور، فله أن يرتسم أمامي كما شاء عبر محطات، أو عبر هلام أو سديم.. فقد أضحيت كمدان أثقلت كاهله فاتورة الأعباء وقولهم بإصرار:

"ادفع أولا ما عليك، ثمّ قدّم طعونك!!"

ها أنا أقدّم ما تبقى من العمر أطعن ..

ساعة الجدار لا تعنيني، ألتفت إلى ساعة هاتفي: التاسعة والنصف، موعد اجتماع اليوم بعد ساعة بالضبط. وهذه ساعة أخرى مما يتخطاه القلب، يكتفي فيها ببعض الامتعاض، ثم يخلد للصمت.

ألملم أوراقي.. أراجع بسرعة التقرير الذي أتقدم به هذا اليوم، أنادي على الكاتب الذي يأتيني مذكّرا – بعد فوات الأوان– لا تنسي الاجتماع!!

وأقول له: ضع لي جدولا أوليا بالزيارات المستعجلة لهذا الأسبوع.

أحكم "خنق" المحفظة، أتذكر أن رواية "الساعات" لا زالت تقبع إلى جانب أوراقي الأخرى، أجلس إلى المكتب من جديد، أسجل بمفكرتي ملاحظة أولى:

ضرورة إتمام قراءة الرواية بحر هذا الأسبوع. ثم أردفها بملاحظة أخرى:

ضرورة متابعة فتح المدرسة الجديدة ومتابعة أمر تأثيثها، بعد جلب قرار الإنشاء.. ثم قرار الفتح.

أشعر أنّ المفكرة لا تستوعب المزيد، أنادي مجدّدا على الكاتب، فيأخذ جملة من الملاحظات منها:

- ضرورة تعديل الخريطة المدرسية
- إعداد محاضر بأسماء التلاميذ المرّحلين
- استقدام مزيد من الطلبة
- مطالبة السلطات بتهيئة الساحة الخارجية للمؤسسة
- مطالبتهم ببناء الواقي من المطر

يحمل الكاتب بعض العبء عنّي دون أن ينسى دفتره ورؤوس أقلامه وقلمه، ويغادر إلى مكتبه. وأنا أهمّ بالخروج أعود أدراجي لأنّ خاطرا يخص العمل أيضا عنّ لي، فأجده منكبا على خطوط العمل الأولى من خلال جهاز كمبيوتره، فاكتفي بالتسجيل عندي.

وأنفصل "عني" وأوغل في البعد من خلال الحركة الدائبة والدائمة والراحلة والغريبة عني والمغتربة!! وفي ومضة أخترق ثلث الساعة المتبقي لي على الاجتماع، وأمضي ثم أمضي وأمضي!! وحين أعود أستدر عطف قلبي وأمنّيه بمعسول أمنيات.. فأقول له وأقول وأقول.

فيقول لي كشاعر: "يا ليل 'الحالم' متى غده"؟

وأوقن أنّي أنام على رصيد وافر من الزمن المهدور، فتقلقني مسألة المحطات كثيرا. وحين أقرأ عن "فرجينيا وولف" أرتعب!! فأرسل بلغة الإشارات هرما جميلا من الأيام المتّسعة والمتحررة من الأعباء وأودعها قلبي، أمنّيه بفجر جميل فيه نقرأ ونقرأ ونسافر ونتجول..

أهرب إلى السيارة من أعباء لا يجد لها القلب وسعا ولا طاقة،، أحكم إغلاق أبوابها عليّ وأستمتع بالنظر أماما، مستبدلة ساعة بساعة.

الخالة تاميناغت

قصة بقلم: مولود فرتوني

تمنغست مدينة الأجملين لا تُريك إلا وجهها الجميل وترحابها المنقطع بكل وافد، يأتي إليها الكل طالب العمل وطالب الراحة وطالب السياحة، أكاسا يعمل مرشدا سياحيا في حظيرة الأهقار الوطنية ويتعامل مع الكل ويتكلم تاماهاق إلى جانب العربية الدارجة مع رصيد قليل من الفرنسية وكان يستعد لرحلة تقوده إلى منطقة (تيقيديت نابيك) بجبال أودان أو قارة الجن وهي منطقة تتمركز فيها قبيلة إسقمارن، قبيلة مرتبط موروثها الحكائي بما يُعرف بأدب الجن وكان وفد سياح ألماني جاء خصيصا لمتابعة هذه الحكايات ومعرفة قصص الجن وأسطورية المكان، وقبل ذهابه (أي أكاسا) طلب منه ابن عمته أفْلاَنْ أَقْ خَبًا أن يتوسط له عند خالته تاميناغت لترد إليه زوجته تَنُورتْ وَلَتْ لاَهِي التي غاضبته منذ سبعة أيام وتركت البيت، وها هو أكاسا يحاول أن يؤثر على خالته تاميناغت المصرة على عدم عودة ابنتها وتطالبه بالتطليق ولا شيء سوى التطليق فهي منذ وفاة أماياس أق أهقار تتحمل مسؤولية البيت وتعمل على تقديم الأحسن لأولادها وتشعر بالمسؤولية لما حدث لأبنتها من جراء هذا الزواج غير المتكافئ فالرجل لم يسبق له أن دخل مدرسة وابنتها لديها مستوى السنة الأولى ثانوي منعتها هي من مواصلة الدراسة بعدما شهدت من تدهور للأخلاق في المدارس وخاصة بعدما علمت أن صديقة ابنتها اعتدى عليها أستاذها فخافت وأوقفت ابنتها، وكانت تظن أنها بتزويجها ستحميها من أمثال ذلك الأستاذفإذا بها تقع في شبيهه مع فارق أنه من أقربائها، ومعروف عن تاميناغت أنها إذا أحبت شيئا تناله ويخاف مجابهتها الرجال فهي امرأة قوية العزيمة تعلمت من مدرسة الحياة سكنت صحارى الأهقار ومدنه، سليلة منطقة تاهيقت تدافع عن بيتها بشراسة لبوءة ولا يستطيع فتح موضوع ابنتها المقهورة إلا ابن أختها الذي تحبه كثيرا أكاسا فهو الوحيد القادر على ثنيها عن رأيها وهاهو يناقشها ولكن دون جدوى فهي تبدو مُصرّة على أنّ ابنتها تحتاج لأنْ تطلق من هذا الرجل الذي لا يستحقها أبدا وهي تحدث أكاسا بلغة تارقية:

(تَمَنْغَسَتْ أنتا هَائغْ تَسْهَلَنْغَسَتْ tamangasset) anta hahg tshalagasate تمنغست هي التي أفسدتنا

يقول أكاسا:

ولكن ليس إلى درجة أن نكره بعضنا، وأنتِ تحديدا بقلبك الواسع المعطاء ماكان لك أن تكرهي الآخرين

تاميناغت:

لقد أحببتُ الكل ولم أطلب المقابل وتسامحت مع الكل لم أطلب المقابل ولكن ما فعله أفلان أق خبا لا يُغْتَفَر، ما ذنب الفتاة إذا كانت مشيئة الله فرضت عليها أن تلد الإناث ثم وماذا يفعل هو بالذكور أساسا، والآن أصبحت الأنثى ندا للرجل بل وتفوقت عليه

أكاسا:

على كل حال أنا جئتُ لأصلح ذات البين وتعود تنورت لزوجها وبنتيها الصغيرتين

تاميناغت:

تنورت لن تعود لذلك

(أكافان) وعليه التفكير جدية في الطلاق

أكاسا:

يا خالة

...ياخالتي ما عهدتك متصلبة هكذا

تقول:

لستُ متصلبة ولكن ذلك الرجل لم يحترِم أننا أعطيناه ابنتنا وهي صغيرة في السن وقلنا

(ابن عمها سيحفظها ويرعاها)، ولم أوافق أنا عليه إلا لكبر سنه، رغم أنها لم تكن تريده، وكان ابن خالتها السعيد يحبها ويريدها زوجة ورفضناه لبطالته، وترى أنتَ بنفسك الآن ما فعل بها، لقد شوّه لها وجهها ولا حجة لمن يفعل ذلك لا حجة له أبدا

أكاسا:

إن هذه الأحداث يا خالة تحدث بين الرجل وامرأته، وأنتِ تعرفين أنه لم يكن كذلك، فهو منذ مقتل أخيه في

معركة بوغسا وهو على غير ما يرام، لذلك تلمس له العذر عما فعل

تاميناغت:

أرجوك يا أكاسا تعرف رأي جيدا في تلك الحروب التي تفتقر إلى القضية والتي ذهب ضحيتها (تيلقوين) في تمنغست وآضغاغ دون أن يعرفوا محتوى الشعارات التي يحملون، ومنتهى الكلام عندي أن يُطلق بالتي هي أحسن.

أكاسا:

وهل نترك عنده البنتين لأنه هدد بعدم ترك ابنتيه مهما حدث.

تاميناغت ضاحكة:

ومتى اهتم لأمر البنتين، أراهنك على أنه سيعيد الفتاتين في الأسبوع الأول، فأنا أعرف هذا الصنف من الرجال يتكلم ويتكلم وفعله قليل، قل له يحتفظ بالبنتين إن استطاع ويطلق أمهما، فنحن لا نتحمل تصرفاته ولن نقبل بها بعد اليوم

كانت الخالة تاميناغت مُصِرّةً على موقفها ولم يستطع أكاسا أن يُثْنِيهَا عن رأيها لذلك توقف عن مناقشتها واستسلم للأمر الواقع وذهب للإلحاق بموكب السياح المتجهين إلى تيقدت نابيك بجبل أودان

أما الخالة تاميناغت وابنتها تنّورت قد واصلا حياتهما ولم يستطع أفلان أن خبا كما توقعت تاميناغت أن يحتفظ بالبنتين نظرا لحالته المتذبذبة ،وأعاد الفتاتين لأمهما وهام على وجهه في الصحراء، إما عاد لجماعة المهربين أو انضم للحركات الانفصالية في شمال مالي ،وذهبت تاميناغت في رحلة طويلة تبحث عن أختها في صحارى الأهقار، وبقيت تنُّورت في بيت تاميناغت تنتظر في كل مرة عسى أن يعود السعيد ابن خالتها كلما سمعت طرقات على الباب تظنه الطارق ،وبقيت على تلك الحالة عـدّة شهور، وعادت الخالة تاميناغت بمعية أختها التي وجدتها بواد تينريت بأعالي شلالات تامكرست وهو واد من أنظف الأودية في كامل تمنغست ترعى به عشيرة كيل تاغيين من فروع قبيلة إجون تهلي المتمركزين حول المدينة القديمة تغاهواوت وميزة هذا الواد أنه لم تدهس تربته آلة ولا تستطيع أي سيارة أن تصعد إليه لصعوبة دروبه ،وهو يمتد على امتداد مجرى مياه واد تينريت وينتهي عند منبع الواد أين كانت تتواجد العشيرة التي وجدت بها تاميناغت شقيقتها تاكمزُوت والتي ارتبطت برجل هناك وأنجبت معه ولدين أمنغسا وختّار وهذا الأخير جاء بمعية أمه، وقصدت تاميناغت أن يحضر معهما عساه يتقرب من ابنتها تنورت وبذلك تصحح خطأها، ولكنها لا تريد فرض هذه الزيجة، لذلك لم يتبادل كل من تنورت وختّار أي نظرات إعجاب بل بقي على فكرة التخاطب مع بعض كـ: (إبوباه)، وانتهت المدة التي قررت الشقيقة قضاءها معهم وعزمت على الرحيل، وظهرت علامات الحزن على الخالة تاميناغت لأنها ما حققت ما كانت تصبو إليه وكانت جالسة بقرب الباب لما حضرت السيارة التي جاءت لتقل شقيقتها وولدها ختّار يحمل المتاع بفرح وهي تنظر إليه بحسرة أن ترك ابنتها ولم يرتبط ولم ينو حتى الارتباط بها

تسمع صوت من خلفها يقول:

أنظري أليه إنه فرح سيعود لخطيبته تلخسنت

التفت فوجدت أن المتكلم كان تنُّورت

تقول تاميناغت:

ماذا تقصدين بخطيبته؟

تقول تنُّورت:

الراعية القوية تفصكي لقد حدثني عنها

تقول تاميناغت:

ولم يحدث أن حدث بينكم أي إعجاب

تقول تنُّورت:

اطلاقا، إنما كان يحدثني عن تلك الراعية كشاعر حالم ويصفها بأوصاف تنطبق على اسمها تَفَصْكِي

تقول تاميناغت:

وأنا التي كنت أتصور أشياء واعتقدت أن ابنتي وجدت رديف الروح فإذا به يحنو لامرأة أخرى من عاله الخاص، عالم النساء القاسيات راعيات الشاة الجبليات المتصلبات

تقول تنُّورت:

تلك سنة الحياة يا أمي تسير وفق ما تريد لا وفق ما نريد، وكل تخطاطتنا البشرية لا أساس لها

تقول تاميناغت:

صدقت يا ابنتي هي سنة الحياة

الخطاب الصوفي بين قهريّة الاتّباع وجمالية الابتداع

قراءة في اللغة الصوفية وجدوى الانزياح

أ. بلعجين سفيان
جامعة غليزان-الجزائر

لقد أصّلت البلاغة العربية القديمة لمفهومين أساسيين في البحث البلاغي والنقدي على حدّ سواء، هما: الحقيقة والمجاز، وذلك في إطار البحث عن مستويات استخدام اللغة، ومن ثم اللغة القرآنية، ويدل ذلك -بشيء من التأمل والتدبر في ذلك البحث- على وجود فكر "المعيارية" لدى العرب قديما، ومقابلة ذلك المعيار بما يخالفه، فكانت الحقيقة معيارا، والمجاز انزياحا من حيث مغايرته للحقيقة وسموّه عنها، وقد ردّد النقاد القدامى عبارة "المجاز أبلغ من الحقيقة" لما فيه من مُسحة جمالية تتماز بها لغته عن لغة الحقيقة العادية.

وما كان للمجاز ولغته قيمة لولا الحقيقة ولغتها المعيار، ذلك أنّ "اللغة المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المعتمد على اللغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية -إذن- مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية"[1]، وقد قال الجاحظ قديما"(...) لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[2].

وهكذا ربط الجاحظ الغريب في القول بالبديع فيه أو الجميل، لما في ذلك الغريب من استخدامات لغوية جديدة تخفي وراءها بعدا فنيا جماليا تتجاوز به حدود المألوف والمكرور من القول إلى مجال الإبداع والاختراع، أين يجد الأديب سبيلا -كما يقول عبد القاهر الجرجاني- "إلى أن يبدع ويزيد، ويبدأ في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من عدّ (الماء) لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي"[3].

ولقد شكلت التجربة العربية في الكتابة معينا لا ينضب، وميراثا مهمّا أفادت منه التجربة الصوفية كثيرا في ترجمة وعكس مواجيدها ورؤاها الفنية والوجودية على نحو يمكن معه أن نعتبر الشعر الصوفي -مثلا- امتدادا في لغته وأشكاله إلى الشعر العربي المعروف، ولكنه مفارق له ومغاير على مستوى الرؤى والمضامين مما ساعد على ترسيخ سمات أسلوبية وفنية بارزة في القصيدة الصوفية، فالشاعر الصوفي استعار المحبوبة "هناك" أي في القصيدة العربية للتعبير عن الحقيقة "هنا" أي في القصيدة الصوفية، وهي حقيقة تتجلى وتظهر بالأسماء وتختفي وتحتجب بالصفات.

وبهذا يكون الخطاب الصوفي قد أسّس لنمط كتابي تجلّت مفارقته للنصوص في:

"أ- طريقته في استخدام اللغة والتشكيل.

ب- طريقته في المعرفة وفي التغيير.

ج- قيمته المعرفية.

د- بعده الجمالي وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة وللتشكيل التي لم تُكتشف جيدا بعد، أو لم تُكتشف أصلا"[4].

فقيمة الخطاب الصوفي تظهر في أنه لا يقوم على المطابقة والمماثلة والمماهاة ومن ثم التقليد والمحاكاة مع الخطابات السابقة وحتى مع الواقع، وإنما يتجاوز ذلك كله بفعل الانزياح الذي يخلق لغة جديدة تؤسّس لعلاقات جديدة سواء داخلها بما يعكسه نظام العلاقة بين الدوال، أو بين الدوال والمداليل، أو خارجها بما يمثّله عالمها المتعلقة به.

فالانزياح في الخطاب الصوفي مبعث حيويّته وعلامة على أدبيّته وشعريّته، وتمكين للغة من أن تتحرّر عن مألوفها ومعتادها، فهو سرّ جمال

النص الصوفي، مع التسليم بأنّ استخدام مصطلح الجمال(*) –ومنه الجمالية– متأتٍّ من معناه الذي يُستفاد منه الخروج من بؤرة الشيء إلى طريقة النظر إليه وأسلوب تناوله والتعامل معه، فجمال الأسلوب ليس في موضوعه أو تنميقه فحسب، وإنّما هو متجلٍّ في الابتكار والانفتاح والجدّة وصدق التجربة وعمق المكابدة بما يعزّز حضور النص في الوجدان، ويعمّق الحب والخير، ويعضّد قيمهما النبيلة المغيّبة، ويجذّر المعرفة بالله مبدع الوجود وسرّه، وبهذا يبدو سياق الحديث عن الانزياح والجمالية موصولا لا يكاد ينقطع، فالجمال كامن في سويداء الأشياء، والمتصوفة هم من عرفوا –بدورهم– كيف يتعاملون مع الجمال في مظهريه: الظاهر والباطن أو في معنييه: الشريعة والحقيقة.

ومن ثم فإنّ إسهام الانزياح في تشكيل جمالية الخطاب الصوفي يعدّ جوهريا، وليس مجرّد كونه ظاهرة أسلوبية فحسب، ذلك أنّ الخطاب الصوفي من جهة كونه خطابا جماليا، إنّما ينبني على التغريب اللغوي والتخيّل وتخطّي مقرّرات المنطق ومقولاته الصارمة أيضا، وبذلك يفلت من قبضة العقل الذي يلجم ويحول دون حريته ومن ثم جماله من حيث أنّ الحرية "عنصر جمالي ليس عنه غناء"[5]، وما الانزياح في الخطاب الصوفي إلا نوع من الحرية أو تعبير عنها[6].

ومن الجدير بالإشارة إليه في هذا السياق أن نلفت النظر إلى أنه ليس من قبيل الاستعجال أن نسارع إلى افتتاح المبحث بالقول أنّ الخطاب الصوفي خطاب انزياحي بالدرجة الأولى، فطبيعته هي التي فرضت ذلك انطلاقا من لغته ذات التوتر والتغيّر المستمرّين في محاولة منها وصف الأذواق واللطائف كما هي، ولكنها تعجز في الأولى والثانية والثالثة وهكذا، إنها حركة دائمة تروم بها تلك اللغة احتواء المجرّد بالمحسوس فينفلت، ثم تحاول وتحاول باستمرار في جوّ من السموّ الروحي، والخضوع لإرادة الله القوية، والتوسل بالخيال والرموز، والجنوح نحو الإبهام والغموض والشطح، التأرجح بين الظاهر والباطن، والتأثر بالشريعة الإسلامية وتمثل المصادر الفلسفية، والتدثر برداء الخصوصية والاختلاف، حتى تتمكن تلك اللغة من مواكبة توتر الباطن المستمر" ولذلك يولد النص الصوفي غير مطابق لأية قاعدة خارجية أو واقعية أو فنية، فهو مختلف، وخصوصيته تكمن في اختلافه"[7] من حيث استعلاؤه عن الواقع وفراره منه.

فالخطاب الصوفي يفتقد على وجه التحديد إلى مشار إليه، والمعنى المجرّد لا يسيطر في اللغة العادية إلا على أساس الوجود الضمني للأشياء، وما يميز الخطاب الصوفي أنه لا يتحدث عن الأشياء بل يتخذها معيارا ينزاح عنه في هذا النوع من الخطابات، ومن ثم معنى الجمال.

وليس الخطاب الصوفي بدعة في دين الجمال الذي دعاه إليه الانزياح، فقد أسّس الخطاب القرآني جماليته –من جملة ما تأسّست عليه تلك الجمالية المطلقة– من خلال انزياحه على نمط الكلام المعروف لدى العرب قديما في أشعارهم وخطبهم، ولولا ذلك الانزياح والتفرّد لما وجد صدى له في القلوب والعقول، فظهر بذلك الفارق الجمالي للقرآن من خلال ما تكرّس من مفهوم جمالي تقليدي في النص العربي القديم.

فالنص القرآني نص إنزياحي عمّا ألفه العرب من استعمالات للغة، ومردّ ذلك أنه "كان حتما على القرآن –إذا ما أراد أن يُدخل في اللغة العربية فكرته الدينية ومفاهيمه التوحيدية– أن يتجاوز الحدود التقليدية للأدب الجاهلي، والحق أنه أحدث انقلابا هائلا في الأدب العربي بتغييره الأداة الفنية في التعبير، فهو من ناحية قد جعل الجملة المنظمة في موضع البيت الموزون، وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة أدخل بها مفاهيم وموضوعات جديدة لكي يصل العقلية الجاهلية بتيار التوحيد"[8].

وهكذا خرق النص القرآني العرف الشديد لدى العرب قديما بطريقة لغته، وهي كما يقول مالك بن نبي "طريقة فجائية غريبة"[9]، فجّرت خلافا بين العرب القدامى حول جنسيّة القرآن الكريم أهو شعر أم نثر أم ماذا؟، والعرب في

جاهليتهم بوصفهم القرآن بالسحر تارة والشعر تارة أخرى، والكهانة وغير ذلك ممّا لا يليق بمقام الخطاب القرآني، إنما يقرّون بخروج القرآن عن مألوف كلامهم[10]، فضلا عن مألوف عقيدتهم وتفكيرهم، فإذا كان القرآن "يمثّل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فإنه يمثّل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري، هكذا كان النص القرآني تحوّلا جذريا وشاملا"[11].

وما الخطاب الصوفي عن ذلك ببعيد في محاولته كسر الحواجز التي فرضها الأفق المتصلّب عبر العديد من مناحي المعرفة والدين والحياة، وقيامه بتأسيس أفق جديد مغاير يستحضر الماضي مستلهما منه معادلات موضوعية لا تتعدّى الشكل أو البناء بجعلها رموزا وإشارات للأذواق واللطائف، وبذلك يسهم المتصوفة من خلال خطاباتهم في تفسيح اللغة وتوسيع فضاءاتها ومجالاتها الأسلوبية والتعبيرية من خلال الانزياحات التي تستند إلى اللغة الحسية كسبيل للعروج منها إلى المعنى الروحي في العالم الأسنى.

إنّ اتخاذ اللغة الحسية جسرا للعبور من الظاهر إلى الباطن، لا يعني ثمة اتفاقا وتطابقا بين طرفي الجسر، فالخمرة في اللغة الحسية – لغة الذاكرة– نقيضة للخمرة الصوفية، وليلى الآدمية عكس ليلى الصوفية، معنى ذلك أنّ تجاوزا قد حصل في اللغة الصوفية كسرت به وتيرة الدلالة الواقعية، وزحزحت المفاهيم بجعلها خاضعة لنظام يتحكم فيه المنطق الصوفي، وهذا المنطق من شأنه أن ينتج على مستوى اللغة ما يؤصّل لها الإبداع ويعزّز نشاطها الجمالي، حيث "تعتبر مجاوزة السياق العادي في اللغة وطرائق التفكير عنصرا أساسيا في مبادئ الشعرية عند المتصوفة التي هي بذاتها تمثّل الانفلات من المذهبية وقيود المألوف"[12].

والتوتر الذي يعزو اللغة الصوفية ويجعلها تتّقد رفضا ومجاوزة وتفرّدا وجمالا، يعود إلى ما يراه الصوفي من سريان الجمال المطلق فيها، على أنّ ذلك لا ينفي صفة الإطلاق ولا يحدّ منها باعتبار أنّ التوتّر في اللغة "لا ينشأ من وجود المادة اللغوية معزولة، بل من وجودها العلائقي، أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك المادّة فيه وتتفاعل معه"[13]، وهذا الجمال الإلهي الذي يكسو اللغة بتقييداتها يهيّئ لها أن تقترب من الكلّي بفعل الانزياح، ويورثها شبها به، نظرا لما تنطوي عليه من معانيه التي يعدّ الخلق والإبداع واحدا منها.

وهكذا فجمالية اللغة المنشودة وشعريتها لا تتحقق إلا بالانزياح الذي يمنحها إلى جانب ذلك صفة التفرّد والتميّز، وقد فسّر ريفاتير حيثية ذلك التميّز والتفرّد "بأنّه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ أحيانا"[14]، لأنّ ذلك يُخرج اللغة من التكلس والجمود بمنحها تمظهرات جديدة من خلال إحداث فجوة في النظام العلائقي تقارب المعنى ولا تقوله.

تلك الفجوة نشأت عنها صدمة ذائقية من المتلقي، و"تلك هي طبيعة المسافة الجمالية التي حدثت بين الخطاب الصوفي والقرّاء، ولعل ردود الأفعال الرّافضة هي التي تعكس الفعالية الفنية لذلك الخطاب، لأن الآثار الخالدة هي التي تخيّب انتظار الجمهور، وترفض إلى أن يخلق جمهورها الذي يتواصل ويتفاعل معها"[15].

وتأسيسا على ذلك تتجسّد جمالية النص الصوفي من خلال خلخلة ما هو سائد من طرق التعبير والتفكير، فضلا عن إحداث المفاجأة أو مباغتة أفق الانتظار لدى المتلقي من خلال تقديم ما هو جديد، ذلك أن النص الجيد هو الذي يقدم الجديد عبر بنائه الأسلوبي والصوري مستمدا ذلك من تقنية الانزياح الذي هو تجاوز مستمر لكل تقليد أو فعل قديم، والنص الرديء هو الذي نسج على منوال ما سبق وحاك ما قبله، ولذلك قال ابن طباطبا أنّ المتلقي إذا "ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مجّه وثقل عليه وعيّه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرّب بعيدا، أو بعّد منه قريبا، أو جلل لطيفا، أو لطّف جليلا، أصغى إليه فوعاه، واستحسنه السامع واجتباه"[16].

لقد أسهم المتصوفة في خلق وعي للتلقي، بدفع المتلقي إلى سحر الرمز والإشارة والتأويل، فكل ما يتمّ ذكره في الخطاب الصوفي من

محسوسات ليس مقصودا في ذاتها، وإنما فقط باعتبارها معادلات لغوية وموضوعية لمعاني ولطائف باطنية.

وبذلك تكون الخمرة والمرأة والمحبة والأطلال والعيس وغيرها ممّا هو حسّي مجرّد قالب أفرغ من محتواه الأوّل ليستبدل بمحتوى ثاني هو من فيض عالم الرؤيا، وتكون الصورة بموجب ذلك العالم لاصورة، لأنّها –وإن كانت عناصرها مستقاة من الواقع على سبيل المقاربة– لا تُحيل على المتعيّن المحسوس الموجود في الواقع أو في عالم العقل.

وهكذا فالنص الصوفي قوّة متحوّلة تتجاوز الواقع الحسّي المحدود إلى واقع نقيض أرحب، يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم، ويبدو فيه الكاتب الصوفي منشغلا بخلق أسلوب في اللذة وبسط الإغراء المعرفي والجمالي، ليكون ذلك النص غير معني بالإبلاغ والإقرار بقدر ما يقوم بتحقيق شاعريته في جوّ ما من التواصل، وتلك "الشاعرية لا تقف عند حدود الظاهر من بناء النص الأدبي، وإنما تتجاوز ذلك إلى ما وراء النص، وما يمكن اعتباره خفيّا أو ضمنيا يتكشّف من اللغة الإشارية"[17] المحمّلة بدلالات خاصّة تتجاوز الحدود العادية، حيث تُظهر فيها الكلمات انزياحا عن التعبير عن الفكر بالطريقة الأكثر مباشرة، أي بالطريقة الأقل معقولية، إذ "بقدر ما يكون الانحراف أوسع يكون النص أشعر، وبمقدار ما يكون الانحراف أقل يكون النص أبعد عن الشعر"[18].

ذلك أنّ الانزياح يهب الشاعر أن يغيّر من مفاهيم الأشياء وأن يخرج عن القاعدة أو المعيار، بحيث يتحوّل الممنوع إلى الجائز، والمستحيل إلى الممكن، فيرقى الكلام عن مستواه العادي إلى مستوى فني.

ولعلّ الضرورات الشعرية –في باب العروض– مظهر إنزياحي به ينفك الشاعر من قيود العروض وصرامته، ويحلّق في أفق أرحب وأوسع يستشعر فيه الحرّية ويتنفس فيه نسمات الفن العذبة، ذلك أنّ وقوع الشاعر في الضرورة إنما لغرض فنّي يكمن في محاولة احتواء المعنى الذي يستعصى على القاعدة أن تحمله بمنطقيّتها وعقليّتها.

ومن هنا فالشاعر الصوفي الذي حاد شعره عن العروض وسلطته، إنما يحاول بذلك عكس التجليات والأذواق واللطائف لحظة المكاشفة أو المشاهدة، ولذلك راح المتصوفة يكتبون الشعر دون مراعاة منهم –في كثير من الأحيان– العروض، داخل ثقافة بالغت كثيرا في وضع الحدود والقواعد والضوابط.

وتقرّ في هذا السياق الدراسات الشعرية الحديثة أنّ "تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، وقد يناقض الشعر، إنّه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون مقفى شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر"[19]، فالشعر الصوفي أكبر من ذلك كلّه، قيمته في مدى الاقتراب من جوهر الجمال الذي لا يقاس بمقياس العروض ولا بغيره من العلوم اللغوية الأخرى ومدى الالتزام بمقولاتها، وإنما يقاس بمدى التجاوز والقدرة على تخطّي الرسوم والأشكال للدنوّ من مراسيمه وطقوسه، وما يحدثه ذلك من تفجيرات وتثويرات لمختلف مظاهر اللغة.

وقد ألحّ النحاة بدورهم من خلال بحوثهم ومدوّناتهم اللغوية على تتبّع سقطات الشعراء والكشف عن مساوئهم، ولمّا أيقنوا ما للشعر من قوانين خاصّة تختلف عن قوانين المعيار، تواضعوا على أنّ تلك القوانين ضرورات وجوازات، مع إدراكهم أنّ "قوانين النحو قوانين تكفل العصمة والخطأ"[20]، إلا أنّ النحو يضبط المعرفة ولا ينتجها، ولهذا فإنّ القواعد النحوية "تمكّننا من قراءة اللغة صحيحة دون أن تمكّننا بالضرورة من فهم ما نقرؤه فهما صحيحا، فالنحو يكشف خطأ القراءة لا خطأ المعرفة"[21].

يقول ابن جني "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانحراف الأصول بها، فاعلم أنّ ذلك ما جشمه منه، وإن دلّ من وجه على جوره وتعسّفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخطّمه (أي: تكبّره) وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا

قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منّته"[22].

فمن الجليّ إقرار ابن جني –وهو من هو في النحو وقوانينه– أهميّة الانزياحات التي تخرج باللغة عن صفتها التي اقتضاها لها علم النحو، وما يعنيه ذلك –في المقابل– من اقتدار وتمكن على إيجاد بديل أو صفة أخرى للغة ذات بعد أرقى، وفي هذا السياق يرى الدكتور كمال بشر أنّ مثل هذه الضرورات أو الانزياحات "ليست من باب الخطأ كما يظن بعض الناس (وإنما هي) تجيء على وفاق قاعدة جزئية تختلف مع القاعدة التي سمّوها قاعدة عامّة، أو تجيء على وفاق لهجة من اللهجات، أو تجيء على وفاق مستوى لغوي معيّن"[23].

فالعبارة المنزاحة نحويا لا توصف –على نحو باطني صوفي– بأنّها خطأ أو مخالفة لقواعد النحو، وإنما هي عبارة عاقها النحو وحال دون معناها المراد، فتجاوزته ملتمسة ذلك خلف أسواره، مؤسّسة في الآن نفسه منحى إلى الجمال، "ففي المستوى النحوي كما في المستويات الأخرى يتشكل الشعر باعتباره مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية"[24]، ومعنى "مجاوزة منتظمة" أي انزياح له وظيفته الجمالية حيث يراع فيه المعنى وتأديته، والموقع الذي يرد فيه، وكذا الأثر، أمّا إذا حدث ذلك في اللغة العادية فإنّه خلط وخطأ ممّا قد يُحدث فوضى.

"وإذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا(...) على مثالية اللغة في مستواها العادي وهو المستوى الذي يعنيهم الاشتغال به ورعايته – فإنّ البلاغيين– وهم المعنيون باللغة الفنية قد حرصوا –على العكس من النحاة واللغويين– على تأكيد صفة المخالفة لا بدّ من تحقيقها في الاستخدام الفني للغة(...) هذه الصفة هي المغايرة والانحراف على نحو معيّن من القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية"[25]، وقد جعل الدكتور محمد مندور الخروج على قواعد اللغة أو كما سمّاه بكسر البناء Rupture de syntaxe "إلتماسا لجمال الأداء وروعته"[26].

ولقد لجأ الشعر الصوفي في بعض جوانبه إلى عدم مراعاة إعراب الكلام وحركاته، من أجل خلق قصيدة الرؤيا التي تتجاوز الواقع بما فيه، ويشكّل البناء النحوي فيها عوالم الدلالة مما يحقّق الوظيفة التأثيرية والجمالية في النص والمتلقي على حد سواء، فضلا في ذلك عن خلفية هذا الشعر المنبثق عنها والتي لا ترى الفضل في فصاحة المقال وسلامته، بل تراه في فصاحة الفعل واستقامته، وقد قال بعضهم مخاطبا: "والله يا أخي ما يقال للعبد لمَ لمْ تكن مُعربا، وإنما يقال له لم كنت مذنبا"[27]، وبهذا فقد زاوج المتصوفة بين البعدين الفني والمعرفي في خطابهم الذي يحاول "طمس التعيينات الجزئية في الأشياء الجميلة التي تتعلق بها النفس في نور الجمال المطلق الذي يتعيّن له في نفسه، كما يشير أيضا إلى ظهور هذا الجمال المطلق وسريانه في كلّ التعيينات الجميلة، مع بقائه على ما هو عليه من إطلاق"[28].

وتعدّ الكتابة باللغة العامية(*) عند بعض المتصوفة أيضا لونا من ألوان الانزياح فيما يتعلق بالشكل التعبيري، فهي "تكشف أن الصوفي يخضع للكتابة العفوية سواء في حالة الشطح أو حالة الوعي أثناء الكتابة، فهو غير عابئ بما يكتب ودون أن يراجع ذلك، ويتجسّد ذلك في عدم اهتمامه بصقل كتابته، إذ تكون كتابته تحت ضغط المعاني التي تستغرقه، لذلك يظهر الانزياح بين المعنى المتدفق المُندفع وبين تقنيات الكتابة"[29] سواء كانت شعرا أم نثرا، بالفصيح أم بالعاميّ، أو حتى بشكل آخر من شأنه تخفيف الثقل وتسهيل الحمل.

ولا يتعلّق الانزياح بمفارقة اللغة الاعتيادية في شكليّتها وقواعدها وأساليبها فحسب، بل يتعدّى ذلك حتى إلى المضامين لا سيما الصور في مغايرتها ومجاوزتها، فالمعاني الصوفية معان مفارقة وإن اتخذت من التجارب السابقة أساسا تقوم عليه وكذلك الصور الفنية في الخطاب الصوفي، واللافت للنظر أنّ هذه الصور تركّب

بشكل مغاير يُشي بالغرابة والحيرة والغموض، كونه يجمع بين معاني متقاربة ومتنافرة في نفس الوقت ولكنها تتعدّى ذلك إلى الإسهام في أدبيّة النص بما يثيره التصوير في نفس المتلقي من استغراب وإعجاب مصدره انتهاك قاعدة الجمع بين متواليات علامات الموضوع المتآلفة، والعدول عنها إلى الجمع بين متواليات العلامات المتباعدة والمتنافرة.

وحقيقة ذلك أنّ "الصورة إطار للتجلي، وهي أداة حاملة للمعنى في خضم التجربة الصوفية المتوسّلة في تمظهرها بالتجربة الشعرية"[30]، فهي إذن "صراع بين الوظيفة والمعنى"[31]، بين المحدود الذي تمثله الصورة الذاكرة بعناصرها وأطرافها، وبين اللانهائي الذي تصبو إليه وتسعى نحوه تحت وطأة التجلي، أي بين الحسّي والمجرّد، وفي تلك البينية أو البرزخ تكمن جمالية الصورة الصوفية من حيث الجدّة والتفرّد والإبداع، ولعلّ ذلك يتضح في تشبيهات أبي العباس التيجاني التي حاول بها عكس ما شاهد وذاق من التجليات إلى حدّ ما حيث يقول: "فإن اطمأنّ القلب بذكر الله بحيث يصير الذكر له وطنا لا يقدر على التخلف عنه ولو لحظة، ذاق باكورة أهل التحقيق، ولمعت له لوامع من أحوال الخاصة العليا(...) فهناك يترد من كلّ مخيط ومحيط، واحرم بالبراءة من كلّ ما سوى الله، وصلّى على الأكوان صلاة الجنازة، ودخل على الله من باب المراقبة"[32].

ومن ثمّ "تعدّ الصوفية على صعيد الصورة التشبيهية ثورة، لأنّ الصوفية لم تأبه للشرط الجمالي (المقدس) الذي وضعه النقد القديم، وهو صحّة المعنى والمقاربة في التشبيه، بل اخترعت شرطيها الفنيين الجديدين وهما: الاستعارة والتخييل، فعليهما تتأسّس التجربة الصوفية ومنهما تستمدّ قيمة فنية كبرى، قوامها نشاط جمالي مميّز يعتمد على المبالغة والإغراق والغرابة في خلق المعنى"**(33)**.

لقد كان تعامل النقاد والبلاغيين القدامى مع الصورة تعامل السيد مع العبد، تلك المعاملة التي تقتضي إتباع الأوامر والتقيّد بالقوانين والتمسّك بالنظام المفروض، وأيّ خروج أو انتهاك، يورث الأديب عقوبة وإقصاء، وهذا ما يُسفر عنه قول الآمدي في أبي تمام من أنّه "عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة"[34]، وقد جعل من الاستعارة "ألاّ تُستعمل إلا فيما يليق بالمعاني، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية، ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد"[35].

وما قول السكاكي ببعيد عمّا ذهب إليه الآمدي في الاستعارة حيث يقول مقتنا –هو الآخر- بأنّ الاستعارة "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدّعيا دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالاّ على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به"[36].

ومثل هذه الآراء تفسّر حملة البلاغيين على الإبداع الذي ما سُمّي كذلك إلا لكونه جديدا من خلال العلاقات الجديدة التي تمنحها إيّاه لغته، تلك العلاقات التي تشوّش المفاهيم المألوفة وتنتهك القواعد والمعايير قصد إحداث اللذة والنشوة، وهذا ما تفطّن إليه عبد القاهر الجرجاني ودعا إليه حيث قال: "ومبنى الطباع، وموضوع الجبلّة على أنّ الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر،

فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته (...) أو صادف له شبها في شيء من المتلوّنات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ"[37].

وهذه الدعوة إلى الترقع فوق كلّ مألوف ومنتظر بغية النفاذ إلى جوهر الابداع وحقيقته، ثابتة في مذهب الجرجاني أيضا فيما يخصّ التشبيه حيث يقول: "المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء ممّا لا يتسرّع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبّه به"[38].

ومن زاوية النظر هذه لا يرى الصوفي في جمال الصورة الفنية إلا ما غاب استعماله أو ندر، فالصور الصوفية ذات جمالية جذابة ممتعة من خلال المفارقات الملغزة بين الذوق والعقل، والمدرك والغيبي، والحسّي والمجرد، والفردي والكوني، ومن هنا يصبح لظاهرة الانزياح في الصورة تمظهرات بلاغية ودلالية عجيبة، ممّا يدلّ على خطاب أدبي فني رفيع المستوى هو ذاك الخطاب الصوفي ومنه الخطاب الصوفي الجزائري.

كما أنّ ظاهرة الانزياح تلك في مثل هذا الخطاب تدلّ على منهج جمالي استبطاني تأملي لإخراج غير المدرك في صورة بديعة هدفها إيجاد علاقة متميزة بين الذات الصوفية السالكة والجمال العلوي المطلق، مما جعل عناصر الصورة وتركيباتها المختلفة ذات بيانات جمالية تناظر الأنشطة النفسية والفكرية، وليست مجرّد تراكمات مجازية ورمزية.

وهكذا تنمو الصورة في تصاعد هو تسامي نحو الأجمل والأقدس والأكثر اتساقا، نحو القانون والنظام والحقيقة الكونية، إنها تعبّر عن سعي وجودي للتواجد في المطلق[39]، ثمّ إنّ "سلك الطريق الصوفي يولد الشعور المتزايد بالجمال الإلهي الذي يتجلّى في كل مكان، والذي على ضوئه يصنع الصوفي أشياء ذات جمال يوافق جمال طبيعته الخاصة، وينسجم في الوقت نفسه مع أصول الفن التقليدي التي تمثّل بدورها جمال الفنان الأسمى"[40].

فالصورة الفنية في الخطاب الصوفي ليست صورة توضيحية لمعنى ما على ضوء عناصرها المنسجمة في ما بينها من وجهة نظر العقل، وإنّما هي صورة "تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدّمه تحت ضوء جديد، وتضعه في سياق غير متوقع"[41].

فهي -إذن- صورة أيقونية لأمر لطيف أو ذوقي يستعصى على الشرح أو التوصيف، ومن ثمّ تسعى إلى عقد صلة بين ما كان معتادا في سياق معروف، وبين المعيوش المجرّد الذي لا ينقال، وهنا تكمن الغرابة لا في عناصر الصورة، بل في علاقاتُ تلك العناصر مع معاني جديدة، وربما قد تبدو بعيدة أو متناقضة لأوّل نظرة.

وهكذا فإنّ تشبيهات الخطاب الصوفي واستعاراته وكناياته ومختلف مظاهر تصويره ترقى عن جمالياتها المعهودة إلى جماليات الأذواق واللطائف التي تتعالق فيها الصورة والمجازات تعالقا يرفضه العقل بحسيّته، ويقبله القلب برؤياويته، ذلك أنّ "الصورة في تجربة المتصوفة تختلف بشكل كبير عن التصور البلاغي السابق، فهي ليست تعبيرا مجازيا عن واقع معيّن، وإنّما هي أقرب للمفاهيم الحديثة، تعبير عن الحقيقة الداخلية، وبحث محاولة للوصول إلى قلب الحقيقة من خلال تجربة الفناء ومحو الموجودات التي تملأ هذا العالم الصوري المحيط بهم لأجل إيجاد العالم الحقيقي"[42].

والصورة الفنية في الخطاب الصوفي لا تتكئ على الصورة الفنية المخبوءة في الذاكرة الشعرية، فهي صورة ميتافيزيقية تقبع خلف العقل، والقاعدة فيها شدة الائتلاف من شدة الاختلاف.

ولقد أدرك النقد الحديث جمالية الصورة من خلال تباعد أطرافها، حيث أنّ الصورة تتوالد نتيجة الفجوة والتوتر بين طرفين متباعدين فهي "تتوالد من المفارقة بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيرا (...) إنها تتوالد من تقريب الشاعر تقريبا تلقائيا بين حقيقتين جدّ متباعدتين"[43]، وهو بذلك إنما يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي يعيد رسم منحنيات الخطاب العرفاني وفق إيقاع داخلي يعيشه الصوفي.

وهكذا يبدو الخطاب الصوفي -تماما مثل السلوك الصوفي- في حال ارتقاء وتعالي من عالم الحس إلى عالم المعنى، أو من عالم المجاز إلى عالم الحقيقة، عبر لغته وأساليبه وصوره وأوزانه من حيث التجاوز بها مجرّد التشفير والترميز إلى تحرير الدلالة من قيود الاستعمال، والعدول بالكلمات إلى عوالم الإيحاء والإشارة، وفتح باب التأويل، وتحرير الشعر من ربقة العروض، وتحرير القارئ من قيود العرف، وجعله ذلك كله غاية تابعة للغاية الجمالية المطلقة.

لقد أخذ الخطاب الصوفي بتحوّله ذلك ومفارقته وانزياحه بُعدا خاصّا ادّخر من خلاله الفهوم والمعاني والدلالات والأبعاد الإيحائية والجمالية والسّمات الأسلوبية، ما جعله يحوز كلّ مميزات التفرّد والسعة والتجديد والخصوصية، كل ذلك من خلال الانزياح عن المادّة التعبيرية التي توارثها الأخلاف عن الأسلاف.

والصوفي بتجاوزه قوانين الشعرية القديمة وانتهاك سننها، فهو بذلك يمارس حقه في اللغة باللغة، ويمارس تقنية الانزياح على الانزياح، فإذا كان الشعر في عمومه انزياحا باللغة عن مألوفاتها المعجمية والأسلوبية، فإنّ الخطاب الصوفي بكل ما يحمله من خصوصية الذّوق وفيوضات القلب لا بدّ أن يكون في جوهره انزياحا على الانزياح ومجاوزة للمجاوزة(**44**).

ذلك أنّ الفعل الخطابي لدى المتصوفة هو فعل تفجيري، حيث فجّروا "على المستوى الدلالي العلاقة التقليدية بين الكلمات ووسائط المجاز وتعتيم الاسترسال، لذلك جاء الخطاب الصوفي يتجاوب كميّا مع هذا الوضع المعرفي"[45] الذي أقرّ مبدأ عدم المطابقة والمماثلة والمحاكاة.

وخلاصة القول فإنّ الخطاب الصوفي لا يدين في جماليته للأشكال البلاغية ومدى انزياحاته المختلفة فحسب، بقدر ما يدين لبنيته ذاتها، وهي البنية المركّبة من الارتباط الحميم والمتأصّل بين الحسّي والمجرّد، المادّي والرّوحي، الظّاهر والباطن، ممّا أضفى عليه طابعا أيقونيا في الاستخدام اللغوي من ناحية أخرى.

الهوامش:

1- يان موكا روفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد05، العدد01، 1984م، ص40.

2- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1975م، ج1، ص89.

3- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1991م، ص272.

4- أدونيس: سياسة الشعر، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت، 1996م، ص: 55.

*- يورد مارجوري بولتون حول مفهوم الجمال ما نصه: "لم يزل مئات من المفكرين الجادين يواجهون الإخفاق في محاولة تعريف الجمال، ومن ثم ففي أي تحليل يهدف إلى شرح الجمال في الشعر، فإننا –إلى حد ما– نحاول شرح ما لا يمكن شرحه "ذلك أن الجمال ما لا يحد ويقال، بل ما يُحس ويُذاق"، وهذا ما يتوافق إلى حد كبير مع مفهومه عند المتصوفة. ينظر: مارجوري بولتون: محاولة اقتراب من الشعر، مقال ضمن كتاب: اللغة الفنية، تعريف وتقديم: د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، ص31.

5- د.أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، مجد، 1426هـ–2005م، ص18.

6- د. أحمد محمد ويس: المرجع والصفحة نفسهما.

7- د. وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص61.

8- مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ترجمة: عبد الصبور شاهين، الطبعة الثالثة، الاتحاد الإسلامي العالمي للمنظمات الطلابية، 1403هـ–1983م، ص234.

9- مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ص:233.

10- ينظر: د. أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص29.

11- أدونيس: الشعرية العربية، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت – لبنان– 1989م، ص35.

12- د. سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2005م، ص59.

13- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص:94

14- د. عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، الطبعة الثانية، الدار العربية للكتاب، تونس، 2198م، ص103.

15- د. آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ص157.

16- محمد بن أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق، د: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، ص160.

17- د. سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، ص31.

18- د. ديزيرة سقال: علم البيان بين النظرية والأصول، الطبعة الأولى دار الفكر العربي، بيروت-لبنان: 1997م، ص191.
19- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979م، ص112، وينظر: أدونيس: زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت،1978، ص 16.
20- د.مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، الطبعة الثالثة، دار الأندلس، بيروت-لبنان، 1983م، ص 68.
21- أدونيس: كلام البدايات، الطبعة الأولى، دار الآداب بيروت -لبنان-، 1989م، ص129.
22- أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1956م، ج2، ص392.
23- د. كمال بشر: دراسات في علم اللغة، دار المعارف بمصر، 1969 م، ج2 ص115.
24- جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر: اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2000م، ص213.
25- د. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ص206.
26- د. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، ص265.
27- أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني: إيقاظ الهمم في شرح الحكم لابن عطاء السكندري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج2 ص207.
28- د.عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1406هـ-1982م، ص117
*- يذكر الدكتور سعيد جاب الخير أنّ العديد من شعراء الملحون من الصوفية الجزائريين مثلا كان باستطاعتهم نظم الشعر الفصيح على الأوزان الخليلية، غير أنّ ذلك لم يكن ليحقق هدفهم من النظم، لأنّ شعرهم في هذه الحالة ليس في متناول الأغلبية ولن تفهمه سوى النخبة التي تمثل الأقلية داخل المجتمع. ينظر: د. سعيد جاب الخير: العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر محمد بن مسايب نموذجا، التصوف في الأدب الجزائري، منشورات الرّابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، ص37.
29- أحمد بُوزيان: شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي دكتوراه (مخطوط) 2006-2007م، تلمسان، ص364.
30- د. بومدين كروم: صورة الصوفي في شعر أبي الحسن الششتري، مجلة الخطاب الصوفي، العدد الأول، ص213-214.
31- جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص: 234.
32- علي برادة حرازم الفاسي: جواهر المعاني من فيض سيدي أبي العباس التيجاني، جمع وتحقيق ضمن موسوعة الطرق الصوفية، تأليف ودراسة وتحقيق: د.محمد بن بريكة، دار الحكمة، الجزائر 2007م، ج2، ص27.
33- د. وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص135.
34- أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي: الموازنة بين الطائيين، أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد صقر، الطبعة الرابعة، دار المعارف مصر1992م، ص122
35- أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي: المصدر نفسه، ص246.
36- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، القاهرة -مصر-1937م، ص156.
37- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص131
38- عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص157
39- ينظر: د. سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، ص138.
40- د.حسين نصر: الصوفية بين الأمس واليوم، ترجمة د. كمال خليل اليازجي : الدار المتحدة للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1985م، ص24.
41- د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، 1980م، ص81.
42- د.سحر سامي: المرجع السابق، الصفحة نفسها.
43- د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان،1973م، ص424.
44- ينظر: د.عباس يوسف الحداد: العقل الديني والمعرفي في الخطاب الصوفي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2005م. ص280
45- د.أمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص30.

التوجيه اللغوي للآيات المتشابهات في كتاب "فتح الرحمان بكشف ما يلتبس في القرآن" لصاحبه : أبي يحيى زكريا الأنصاري

أ. أرزقي شمون

نص المقال:

الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجا، ذلك الكتاب الذي كان وسيظل معجزة الإسلام الخالدة التي نزلت على أفضل خلق الله تعالى ليكون مبشرا ونذيرا، أما بعد، فلقد حظي كتاب الله تعالى بعناية الجيل الأول من علماء العرب منذ بدء نزوله، إذ حاولوا قراءته وتدبره، ليكشفوا عما تضمنته نصوصه من مقاصد وأحكام تفيدهم في تنظيم معاشهم والاستعداد لمعادهم.

وممّا خلص إليه أولئك العلماء في دراسة النصوص القرآنية أنها جاءت في خطاب غير مسبوق وتمثل ظاهرة فنية لا ماضي لها، لما تمتاز به من أسرار الإعجاز التي لم يكن للشعر أمامها سوى التخلي عن عرشه الذي احتله طيلة قرون الجاهلية.

ولقد تنوعت التساؤلات التي أثارها الخطاب القرآني، الأمر الذي فتح الباب واسعا أمام علماء ومفكرين ليبذلوا جهودا كللت في نهايتها بالتأسيس لكثير من العلوم، منها الفقه والتفسير والبلاغة وسائر الحقول المعرفية التي اتخذت من نصوص القرآن الكريم محور دراستها.

ومن المسائل القرآنية التي أثارت جدلا واسع النطاق بين علماء الإسلام عبر العصور مسألة المحكم والمتشابه من النصوص القرآنية. وقد اصطلح العلماء بلفظ "المحكم" على ما ظهر معناه من النصوص القرآنية ولم يحتمل التأويل، يقول الآمدي في تعريفه: "هو ما ظهر معناه وانكشف كشفا يزيل الإشكال ويرفع الاحتمال"[1]، وفي مقابل المحكم أطلق لفظ "المتشابه" على النصوص القرآنية التي تحتمل التأويل لعدم وضوح القصد منها.

وإذا كان علماء الكلام والفلاسفة العرب قد أبدوا عنايتهم الشديدة بقضية متشابه القرآن باعتبارها عصب التأويل، وعوّلوا عليها في الدفاع عن اتجاهاتهم ومذاهبهم الفكرية[2]، فإن علماء التفسير على النقيض من ذلك لم يولوا هذه القضية "المتشابه" ما تستحق من العناية، رغم أنها فن من الفنون الجوهرية في علم التفسير.

ويعد الإمام السيوطي من العلماء الذين عابوا على الأئمة المفسرين تقصيرهم في العناية بهذا الجانب الحيوي من علم التفسير، إذ أشار إلى قلة من صنفوا فيه عبر العصور، ولم يذكر منهم إلا عددا قليلا في قوله: "أفرده بالتصنيف خلق أولهم فيما أحسب الكسائي، ونظمه السخاوي، وألف في توجيهه الكرماني كتابه (البرهان في متشابه القرآن)، وأحسن منه (درة التنزيل وغرة التأويل) لأبي عبد الله الرازي، وأحسن من هذا (ملاك التأويل) لأبي جعفر بن الزبير[3].. وللقاضي بدر الدين بن جماعة في ذلك كتاب لطيف سماه (كشف المعاني عن متشابه المثاني)[4].

ويشير الإمام السيوطي إلى أن في كتابه الذي عنوانه: قطف الأزهار في كشف الأسرار الجم الغفير من علم المتشابه وهو الكتاب الذي وضعه في أسرار التنزيل.

وقد ورد في كتاب الإتقان في علوم القرآن تعريف لهذا الحقل المعرفي يقول فيه السيوطي: إن القصد به "إيراد القصة الواحدة في صور شتى وفواصل مختلفة بل تأتي في موضع واحد مقدما وفي آخر مؤخرا"[5].

ومن خلال هذا التعريف السابق، وبناء على الشواهد القرآنية التي ساقها الإمام السيوطي لتقريب أفكاره إلى الأذهان، يتبين تمييزه الدقيق بين موضوعين غالبا ما يعتبرهما الدارسون

موضوعا واحدا وهما: **متشابه** القرآن و**المشتبه** من آياته.

ولم يختلف الإمام السيوطي عن غيره من العلماء في بيان حد المتشابه من النص القرآني، وقد خصه بفصل مستقل عنوانه: في المحكم والمتشابه(6).

أما المشتبه من النصوص القرآنية فهو الذي تشابهت فيه آيتان أو أكثر في الأسلوب، لكن مع اختلاف من حيث تقديم لفظ ما في آية وتأخيره في أخرى، أو لأن لفظا ما ذكر في موضع وحذف في آخر، وقد ذكر الإمام المشتبه في فصل خاص به عنوانه: (في الآيات المشتبهات)(7).

ويعد كتاب فتح الرحمان بكشف ما يلتبس من القرآن(8) واحدا من المؤلفات النفيسة التي تناولت موضوع المشتبه من القرآن الكريم، وقد وضعه أحد علماء مصر الذين أدركوا القرن السادس عشر للميلاد وهو شيخ الإسلام أبو يحيى الأنصاري.

لقد أشار هذا الإمام في مقدمة مؤلفه إلى أنه استعان في وضعه بآراء من سبقه من علماء التفسير يقول: "هذا مختصر في ذكر آيات القرآن المتشابهات المختلفة بزيادة أو تقديم أو إبدال حرف بآخر أو غير ذلك مع بيان سبب تكراره وفي ذكر أنموذج من أسئلة القرآن العزيز وأجوبتها صريحا أو إشارة جمعته من كلام العلماء المحققين ما فتح الله به من فيض فضله المتين"(9).

ومن خلال النهج الذي سلكه الشيخ الأنصاري في عرض القضايا وشرحها في كتابه المذكور، يتبين تأثره الشديد بالإمام جار الله الزمخشري، صاحب تفسير الكشاف، ولا أدل على صحة هذه المسألة من اعتماد الشيخ الأنصاري في تحليله ما يعرف بطريقة "الفنقلة" التي تقوم على شكل سؤال وجواب: فإن قلت.... قلت....، وهي عين ما نجده في تفسير الكشاف.

إلا أن تأثر الشيخ بمن سبقه من الأئمة لا يعني أنه كان مجرد ناقل لآراء غيره، فقد أحسن صنعا إذ اجتهد وبذل قصارى جهده للكشف عن كنوز من المعاني الكامنة وراء الأساليب القرآنية، فتوسع في عرض متشابه القرآن وفي توجيهه، حتى ألم فيما رصده من الآيات وفقا لترتيبها في المصحف الشريف بقضايا علم المعاني من ذكر وحذف وتقديم وتأخير وتعريف وتنكير وفصل ووصل وما إلى ذلك من المظاهر الأسلوبية التي تشكل عناصر الإعجاز القرآني. يقول عبد القاهر في شأن من نعتهم بالجهلة في قضية الإعجاز: "وكذلك صنعوا في سائر الأبواب فجعلوا لا ينظرون في الحذف والتكرار والإظهار والإضمار والفصل والوصل ولا في نوع من أنواع الفروق والوجوه، إلا نظرك فيما غيره أهم لك... وليت شعري إن كانت هذه أمورا هينة، وكان المدى فيها قريبا، والدجى يسيرا، من أين كان نظم أشرف من نظم، وبم عظم التفاوت واشتد التباين وترقى الأمر إلى الإعجاز"(10). وفي ما يلي نماذج من الآيات التي عرض لها الشيخ الأنصاري في كتابه.

متشابه التقديم والتأخير:

يعد مبحث التقديم والتأخير من أهم أركان البلاغة العربية، وهو باب من أبواب علم المعاني الذي وضعه إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني في كتابه النفيس (دلائل الإعجاز).

وقد وقف الإمام الأنصاري عند كثير من آي القرآن الكريم التي تتضمن تقديما وتأخيرا بين العناصر التي تشكلها، محاولا في كل مناسبة أن يفسر الظاهرة ويعللها، من ذلك مثلا قوله تعالى: (قل لا أملك لنفسي نفعا ولا ضرا إلا ما شاء الله) (الأعراف188)، حيث قدم لفظ "النفع" على لفظ "الضر"، فأشار الشيخ إلى أن أكثر ما جاء في كتاب الله تعالى من لفظي الضر والنفع في الموضع الواحد إنما جاء بتقديم الضر على النفع، لأن الإنسان يعبد خالقه خوفا من عقابه أولا، ثم طمعا في ثوابه بعد ذلك، كما هو الشأن في قوله تعالى: (وادعوه خوفا وطمعا إن رحمة الله قريب من المحسنين) (الأعراف56).

أما الآيات التي ذكر فيها النفع قبل الضر فهي التي يتقدم فيها لفظ يتضمن نفعا، وقد سبق الشاهد المذكور سلفا بقوله تعالى: (من يهد الله فهو المهتدي) (الأعراف178) كما جاء بعده قوله سبحانه: (ولو كنت أعلم الغيب لاستكثرت من الخير) (الأعراف188) وكل من الهداية والخير من جنس النفع.(11)

ومن الشواهد التي عرض لها الشيخ الأنصاري في شأن متشابه التقديم والتأخير بين مفردات الجملة قوله تعالى:(لا يقدرون مما كسبوا على شيء)(إبراهيم18)، حيث تقدم شبه الجملة مما كسبوا، ففصل بين الفعل "يقدرون" وشبه الجملة "على شيء" المتعلق به، وهما اللذان لا يفصل بينهما إلا لداع، والداعي في هذا المقام أن الكسب هو المقصود بالذكر، خلاف ما نجده مثلا في قوله سبحانه: (لا يقدرون على شيء مما كسبوا والله لا يهدي القوم الكافرين)(البقرة264)، وهو القياس كما يرى الشيخ الأنصاري لأن شبه الجملة "على شيء" صلة لـ"يقدرون"[12]، وهو يعني مسألة التعليق التي سلفت الإشارة إليها.

ونظير هذا المثال السابق من أسلوب التقديم والتأخير الذي كان له أثر في دلالة التركيب قوله تعالى: (قل كفى بالله شهيدا بيني وبينكم إنه كان بعباده خبيرا بصيرا)(الإسراء96)، حيث تقدم لفظ "شهيدا" على شبه الجملة "بيني وبينكم" خلافا لما جاء في سورة العنكبوت[13]. وقد علل الشيخ هذه المسألة بأن ما في سورة العنكبوت جاء على خلاف الأصل –تقديم المفعول به–، والغرض أن يتصل وصف الشهيد به وهو قوله تعالى: (يعلم ما في السموات والأرض)(العنكبوت52)(14)

ومن الشواهد الأخرى التي وقف عندها الإمام الأنصاري في ظاهرة التقديم والتأخير قوله تعالى: (وجاء رجل من أقصى المدينة يسعى)(القصص20)، حيث تقدم لفظ "رجل" على شبه الجملة "من أقصى المدينة"، خلافا لما ورد في سورة يس[15]. وقد علل الشيخ هذا الاختلاف بين النصين بأنه في سورة يس حيث تقدم شبه الجملة "من أقصى المدينة" أن الرجل كان يعبد الله تعالى في جبل، فلما سمع خبر الرسل سعى مستعجلا، وهو نفس ما ذهب إليه الزمخشري إذ يقول: "هو حبيب بن إسرائيل النجار، كان ينحت الأصنام وهو ممن آمنوا برسول الله عليه الصلاة والسلام"(16).

ومن مفسري القرآن الكريم من أدرك أهمية التقديم والتأخير، فلم يعتبرها مجرد ظاهرة لغوية لها دور في متشابه القرآن فحسب، إنما عدها لونا من فنون البلاغة العربية. يقول أبو عبد الله الرازي: إنه من باب التفنن، ومن الأمثلة التي ساقها قوله تعالى: (إن هدى الله هو الهدى)(البقرة120)، مع قوله سبحانه: (إن الهدى هو هدى الله) (آل عمران72)، فأشار في تعليله إلى أن القصد من الهدى في البقرة هو تحويل القبلة، بينما المراد به في آل عمران هو الدين، لتقدم قوله تعالى: (لمن تبع دينكم)(آل عمران72) ومعناه أن دين الله تعالى الإسلام[17].

متشابه الفصل والوصل:

يعد الفصل والوصل من القضايا الحساسة التي يجب التمكن منها للكشف عن المعاني الخفية في النصوص القرآنية، وإذا كانت الدراسات البلاغية تكاد تجمع على الاعتراف بأن الفضل في وضع ما يشبه الضوابط لمسألة الفصل والوصل يعود لعبد القاهر الجرجاني، فإن المهتمين بأسرار البلاغة كانوا قد أشاروا قبله إلى أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية، ومنهم الخليفة المأمون الذي ذكر صاحب الصناعتين أنه قال: "البلاغة إذا اعتزلتها المعرفة بالفصل والوصل كانت كاللآلئ بلا نظام"[18]

وقد عني الإمام الأنصاري بهذه بظاهرة الفصل والوصل في القرآن الكريم، فأشار إلى بعض مواضعها ومنها قوله سبحانه: (وسنزيد المحسنين)(البقرة58)، ويقول في تعليقه على هذا: "إن قلت لم ذكر هنا بالواو وفي الأعراف بدونها؟ قلت: لأن اتصاله هنا أشد لإسناد القول فيه إلى الله تعالى" فبين أن السر يكمن في أن الخطاب في البقرة جاء من الله تعالى وذلك في قوله سبحانه: (وإذ قلنا ادخلوا هذه القرية)(البقرة58)، بينما في الأعراف جاء الخطاب بصيغة الغائب: "وإذ قيل..."، ومن هنا كان العطف بالواو في سورة البقرة[19].

ومن صور الفصل والوصل التي استوقفت الشيخ الأنصاري قوله تعالى: (يذبحون أبناءكم)(البقرة49)، حيث جاءت العبارة دون حرف عطف، يقول الإمام: "فإن قلت: ما الحكمة في ترك العاطف هنا وذكره في سورة إبراهيم؟[20] قلت: لأن ما هنا من كلام الله تعالى فوقع تفسيرا لما قبله"[21]، فبين أن السبب في ترك العاطف في سورة البقرة هو أن اللفظ جاء تفسيرا لما سبق وهو

"سوء العذاب"، فكان ذلك توضيحا وبيانا له، بينما كان ذكره في سورة إبراهيم لمجرد الإشارة إلى أنه نوع من العذاب، لأن القصد بيان أنهم يعذبون بأنواع مختلفة من العذاب ومنها الذبح.

ولعل ما ذكره الإمام السيوطي في تعليقه على هذه المسألة نفسها هو أكثر وضوحا، إذ أشار إلى أن الآية الأولى من كلام الله تعالى لهم، فلم يعدد عليهم المحن تكرما، خلافا للآية الثانية فهي من كلام موسى عليه السلام، ولهذا فقد عدد المحن[22] فكان العطف في سورة البقرة وانتفى في سورة إبراهيم.

ولم تكن عناية الإمام الأنصاري بموضوع الفصل والوصل من خلال وقوفه عند ذكر العاطف أو حذفه من السياق فحسب، إنّما رفع اللبس عن بعض المواضع الأخرى التي من الممكن أن يعد فيها القارئ العاطف مفيدا الوصل مع أن الأمر ليس كذلك. ومن الأمثلة التي ساقها في هذا المقام قوله تعالى: (ورضيت لكم الإسلام دينا)(المائدة3)، فيشير الإمام إلى أنها جملة مستأنفة، لأن اعتبارها معطوفة على "أكملت" يعني أن الله تعالى لم يرض الإسلام دينا قبل ذلك اليوم[23].

متشابه الحذف والزيادة:

من أهم القضايا التي تلحق عناصر اللغة أثناء الكلام ظاهرتا الحذف والزيادة، ولهذه المسألة تأثير على الجانب الدلالي دون شك. وقد تضمن القرآن الكريم ما تشابه آيه بسبب الحذف تارة والزيادة أخرى. ومن الشواهد التي استوقفت الإمام الأنصاري في هذا الشأن قول الله سبحانه: (قال ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك)(الأعراف12)، حيث زيدت "لا"، مع حذفها في قوله تعالى: (قال يا إبليس ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي)(ص75). وقد جاء تخريج الشيخ لهذا الاختلاف بين النصين بأن أشار إلى أن حذف "لا" هو الأصل، غير أن زيادتها أفادت تأكيد معنى النفي في الفعل "منع"[24]، وهذا ما ذهب إليه الزمخشري ضاربا مثالا آخر من القرآن وهو قوله سبحانه: (لئلا يعلم أهل الكتاب)(الحديد29) بمعنى ليعلم(25)

ومن نماذج الحذف والزيادة التي أبدع الإمام الأنصاري في توجيهها قوله تعالى: (وإمّا ينزغنك من الشيطان نزغ فاستعذ بالله إنه هو السميع العليم)(فصلت36)، حيث زيد الضمير "هو" و"ال" التعريف في لفظي "السميع" و"العليم"، خلافا لما جاء في سورة الأعراف[26] حيث حذف كلاهما. يقول الشيخ في تخريج هذه المسألة بمنطق النحاة الكبار: "إن الموضع الذي فيه زيادة "هو" و"ال" إنما اتصل بمؤكدين هما التكرار والحصر[27] فناسب التأكيد بما ذكر، وهذا مخالف لما في سورة الأعراف، حيث لا توكيد في الآية، فجرى التعبير فيها على أصل تعريف المبتدأ وتنكير الخبر[28]. ويبدو هذا التخريج للمسألة أكثر إقناعا من الموقف الذي ذهب إليه السيوطي حين يقول: "قال ابن جماعة: لأن آية الأعراف نزلت أولا، وآية فصلت نزلت ثانيا، فحسن التعريف، أي هو السميع العليم الذي تقدم ذكره أولا عند نزوغ الشيطان"[29].

متشابه التعريف والتنكير:

يتفق المهتمون بالحقل البلاغي على أن ظاهرة التعريف والتنكير لا تقل أهمية عن قضايا علم المعاني الحساسة كالحذف أو التقديم والتأخير من حيث دورها في تحديد دلالات الكلام، ومن الشواهد التي ساقها الإمام الأنصاري في مقام حديثه عن التعريف والتنكير قوله سبحانه: (ويقتلون النبيين بغير الحق)(البقرة61)، حيث جاء لفظ "الحق" معرفا، خلافا لما ورد في سورة آل عمران[30] وكذا سورة النساء[31] حيث جاء لفظ "الحق" نفسه نكرة. وفي نظر الشيخ أن السر في هذا الاختلاف إنما أن تعريف اللفظ المذكور في سورة البقرة لكونه إشارة إلى الحق الذي أذن الله تعالى قتل النفس به، فكان التعريف أولى، أما في الموضعين الآخرين فتنكيره أولى، لأنه أريد به بغير حق في دين القتلة ومعتقدهم[32].

متشابه التذكير والتأنيث:

لم يغفل الإمام الأنصاري متشابه التذكير والتأنيث في كتابه، فقد عرض له كبقية قضايا علم المعاني، محللا أمثلة من النصوص القرآنية، التي تضمنت ظاهرة تذكير اللفظ تارة وتأنيثه أخرى، ومن الشواهد التي وقف عندها بالتحليل قوله تعالى: (وقيل لهم ذوقوا عذاب النار الذي كنتم به

تكذبون)(السجدة20)، وهي الآية التي تم فيها تذكير وصف عذاب النار، مع تأنيثه في موضع آخر حيث يقول سبحانه: (ونقول للذين ظلموا ذوقوا عذاب النار التي كنتم بها تكذبون) (سبإ42). يعلل الإمام الأنصاري هذا الأمر برده إلى اختلاف الآيتين من حيث السياق التركيبي، فقد وقع الوصف في النص الأول على العذاب، ومن ثم كان بالتذكير، خلافا للنص الثاني حيث كان القصد وصف النار فناسب التأنيث[33].

متشابه العدد:

تعد قضية العدد من المظاهر التي تعتري اللفظة في التركيب، وقد اهتم بها الإمام الأنصاري في كتابه، لما يتشكل من متشابه القرآن لمجرد إيراد اللفظة مفردة تارة ومثنى أو جمعا تارة أخرى. ومن الشواهد التي استوقفت الإمام قوله تعالى: (وقالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودة)(البقرة80)، حيث جاء لفظ "معدودة" على صيغة المفرد، بينما ورد جمعا في سورة آل عمران[34]. وقد عمد الشيخ إلى تخريج نحوي لهذه المسألة مفاده أن المذكر غير العاقل يجمع جمعا مؤنثا مفردا وهو الأصل في اللغة كقوله تعالى: فيها سرر مرفوعة، كما يمكن جمعه بألف وتاء في نهايته وهذا فرع. ولما كانت سورة البقرة هي الأولى جاءت الكلمة على الأصل، بينما جاءت في آل عمران على الفرع[35].

أما الزمخشري فقد ذهب مذهبا آخر في حل هذه المسألة إذ أشار إلى أن الأمر إنما يتعلق بفرقتين من اليهود، قالت الأولى: سنعذب أربعين يوما هي عدد أيام عبادة العجل، بينما قالت الثانية: سنعذب سبعة أيام، إن عمر الدنيا سبعة ألاف سنة فسنعذب سبعة أيام حيث يقابل كل يوم من العذاب ألف سنة من عمر الأرض(36). وقد ذهب السيوطي أيضا هذا المذهب، ومن استشهاداته في المسألة قوله في كتاب الإتقان في علوم القرآن: "قال ابن جماعة:.. آية البقرة تحتمل قصد الفرقة الثانية، حيث عبر بجمع الكثرة، وآل عمران بالفرقة الأولى حيث أتى بجمع القلة"(37)

ومن الصور الأخرى لمتشابه العدد التي وقف عندها الإمام الأنصاري بالتحليل والتخريج قوله تعالى: (وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل)(الإسراء12)، حيث ثنيت لفظة "آية"، خلافا لقوله سبحانه: (وجعلناها وابنها آية) (الأنبياء91) حيث جاءت اللفظة نفسها مفردة. وقد رد الشيخ هذا الاختلاف إلى أن الآية الأولى يتباين فيها الليل والنهار من كل وجه، فناسبتهما التثنية، بينما في الآية الثانية يشكل عيسى عليه السلام جزءا من أمه فناسبهما الإفراد[38].

متشابه تغيير الحروف:

لم يقتصر الإمام الأنصاري على البحث في متشابه القرآن من حيث اللفظة والجملة فحسب، وإنما وقف عند كثير من المواضع التي تدخل ضمن حقل المتشابه لاختلافها في حرف واحد لا أكثر، وقد حاول رفع اللبس عنها، والكشف عن السر الدلالي لاستعمال حرف مكان آخر. ومن الشواهد القرآنية التي ساقها الشيخ في كتابه قوله سبحانه: (وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا) (البقرة35)، حيث جاء العطف بالواو "وكلا"، خلافا لسورة الأعراف[39] حيث الفاء بدل الواو. وقد علل الإمام هذه القضية بأن الفعل "اسكن" في سورة البقرة بمعنى الاستقرار والإقامة، لأن آدم وحواء كانا في الجنة فصح الجمع بين الاستقرار والأكل فكان العطف بالواو، بينما في سورة الأعراف كان السكون بمعنى الدخول ولا يمكن للأكل أن يكون مع الدخول إنما عقبه، ومن ثم كان العطف بالفاء" وإلى مثل هذا التخريج ذهب السيوطي[40]

ومن الشواهد الأخرى التي عرض لها الشيخ في متشابه الحروف قوله تعالى: (قولوا آمنا بالله وما أنزل إلينا)(البقرة136)، حيث ورد حرف الجر "إلى"، خلافا لسورة آل عمران حيث قال سبحانه: (قل آمنا بالله وما أنزل علينا...)(الآية84) باستعمال "على". وقد علل الإمام هذا الاختلاف بلفت انتباه القارئ إلى أن حرف الجر "إلى" يستعمل في معنى الانتهاء، أي أن الكتب تنزل على الأنبياء، غير أن انتهاءها إلى المؤمنين وهم المعنيون بالخطاب" قولوا آمنا بالله..."، أما حرف الجر "على" ففيه معنى الاستعلاء، وهو مختص بالأنبياء وأفضلهم نبينا عليه الصلاة

والسلام، وهو المعني بالخطاب "قل آمنا بالله..." فكان الأنسب"[41].

ولم يعن الشيخ الأنصاري بحروف الجر فحسب، إنما امتد اهتمامه ليشمل الحروف المختصة بالدخول على الفعل، مبينا أنها تتفاوت فيما بينها من حيث دلالتها على النفي، ومن الشواهد التي عرض لها في الشأن قوله تعالى: (ولن يتمنوه أبدا بما قدمت أيديهم)(البقرة95)، بينما قال سبحانه في سورة الجمعة: (ولا يتمنونه أبدا بما قدمت أيديهم والله عليم بالظالمين)(الآية7)، يقول الشيخ في تخريجه: إن "لن" أبلغ في النفي من "لا" حتى قيل إنها لتأبيد النفي، ودعواهم في البقرة بالغة قاطعة، وهي كون الجنة لهم بصفة الخلوص فناسب ذكر لن فيها"[42].

متشابه الإسناد:

لم تقف عناية الإمام الأنصاري بمتشابه القرآن عند اللفظة المفردة فحسب، وإنما تجاوزته إلى ما يعتري التركيب من مسائل أخرى مثل النفي والإثبات، وبناء الفعل للمعلوم وللمجهول وما إلى ذلك من القضايا المتعلقة بالأسلوب. ومن الآيات القرآنية التي استرعت انتباه الشيخ في بناء الفعل قوله تعالى: (طبع على قلوبهم فهم لا يفقهون) (التوبة87)، وفيها بناء الفعل "طبع" للمجهول، خلافا لقوله سبحانه: (وطبع الله على قلوبهم فهم لا يعلمون)(التوبة93). يعلل الإمام الأنصاري هذا الاختلاف بين الآيتين في بناء الفعل بأن الشاهد الأول تقدمه مبني للمجهول وهو قوله تعالى: (وإذا أنزلت سورة)، فناسب الفعل، بينما سبق الفعل في الشاهد الثاني بذكر لفظ الجلالة فناسب الفاعل ما قبله[43].

ولم يعن الإمام الأنصاري بقضية بناء الفعل للمعلوم أو المجهول فحسب، إنما عرض لصيغتي النفي والإثبات أيضا، لما لهما من أهمية في دلالة الكلام، ومن الشواهد التي وقف عندها في القرآن الكريم قوله تعالى: (وممن حولكم من الأعراب منافقون ومن أهل المدينة مردوا على النفاق لا تعلمهم نحن نعلمهم)(التوبة101)، حيث نفى المولى تعالى عن النبي عليه الصلاة والسلام علمه بالمنافقين، يقول الزمخشري: "أي يخفون عليك من فطنتك وشهامتك وصدق فراستك لفرط تنوقهم –تفننهم– في تحامي ما يشكك في أمرهم"[44]. أما الإمام الأنصاري فقد عاد في تعليقه إلى زمن نزول الآية الكريمة فقال: "إن قلت كيف نفى عنه علمه بحال المنافقين هنا وأثبته له في قوله: (ولتعرفنهم في لحن القول)؟ قلت: آية النفي نزلت قبل آية الإثبات فلا تنافي"[45].

والجدير بالإشارة أن الإمام الأنصاري كان يستعين في كثير من المواضع بعلمه الواسع في حقل البلاغة لتوضيح ما التبس من أساليب القرآن الكريم، ومن الشواهد التي استوقفته في قضية النفي والإثبات قوله سبحانه: (ويعبدون من دون الله ما لا يضرهم ولا ينفعهم) (يونس18) حيث نفيت عن الأصنام القدرة على الضر والنفع، خلافا لقوله تعالى:(يدعو لمن ضره أقرب من نفعه)(الحج13). يجيب الإمام عن هذا النفي تارة والإثبات تارة أخرى بأن نفي الضر والنفع عن الأصنام نفي اعتبار الذات، وإثباتهما لها باعتبار السبب[46]، ومعنى هذا أن نفي الفعلين عن الأصنام نفي حقيقي، بينما إثباتهما لها مجازي، إذ لا يستطيع القيام بهما وإن كان ممكنا أن تتسبب في حدوثهما.

متشابه التغيير في زمن الفعل:

ومن القضايا الأسلوبية الأخرى التي عرض لها الإمام الأنصاري ما يعتري الفعل من تغير في زمنه، فيدخل على إثر ذلك في عداد متشابه القرآن. ومن النماذج التي اجتهد في رفع اللبس عنها قوله تعالى: (وهو الذي يرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته)(الأعراف57)، حيث ورد الفعل "يرسل" بصيغة المضارع، إلا أنه جاء في سورة الفرقان[47] بصيغة الماضي. وقد عاد الشيخ الأنصاري إلى سياق الآيتين مبينا أن التي في سورة الأعراف تقدمها ذكر الخوف والطمع في قوله سبحانه: (وادعوه خوفا وطمعا) (الآية56) وهما للمستقبل، فناسبهما المضارع، بينما سبقت الآية التي في سورة الفرقان بالتعبير بالماضي في قوله سبحانه: (ألم تر إلى ربك كيف مد الظل) (الآية45) فناسب ذكر الفعل "أرسل" ماضيا[48].

كانت هذه جولة سريعة بين صفحات واحد من الكتب القليلة التي عنيت بتوجيه ما تشابه من آي الذكر الحكيم. وليس من المبالغة في شيء إن قلنا إن هذا الكتاب من كنوز تراثنا العريق، وذلك لعدة أسباب يمكن أن نجملها فيما يلي:

– أن الشيخ الأنصاري لم يكن مجرد مفسر لكتاب الله تعالى، إنما آثر أن يوجه اهتمام الناس نحو متشابه القرآن، وهو من المواضع الحساسة التي تمكن القراء من الكشف عن كثير من خفايا الأساليب القرآنية.

– أنّه لا يقف عند أدوات التفسير اللغوية فيما يعرض له من آيات قرآنية، إنما يستعين بسياقها وزمن نزولها لما لهما من أهمية في الكشف عن مدلول النص.

– أن نهجه في تناول المسائل يكشف عن تمكنه من ناصية اللغة بل تمتعه بالرصيد المعرفي الواسع لاسيما النحو والبلاغة

– أنه ينهج الأسلوب العلمي في عرض القضايا وتحليلها، وهو يملك مؤهلات المفسرين الكبار، إذ يحاول أن يقدم التفسير الكافي لكل مسألة بما يوافق اللغة ويساير تعاليم ديننا الحنيف، معللا مواقفه وآراءه بما أمكن من الحجج، دون عناد ولا تعصب لأي اتجاه كان، ومن غير أن يلمح أو يشير إلى أنه ولج جانبا من علم التفسير قلما قرعه من تقدمه من المفسرين.

أنه استطاع بهذا الكتاب أن يدافع عن ديننا الحنيف، وعن كتاب الله تعالى الذي من بين ادعاءات الطاعنين فيه أنه كتاب لا يخلو من عيب التكرار في آياته، وهذا ما تصدى له الإمام فتمكن بمنهجه القويم وبثقافته الواسعة من التمييز بين الآيات المتشابهات.

الهـــوامش:

1/ علي بن محمد الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، تعليق عبد الرزاق عفيفي، ط2، 1402هـ ج1، ص.165

2/ مستغلين قضية اشتمال الشريعة على ظاهر وباطن، فيلجأون إلى التأويل من خلال إخراج دلالة النص الظاهرية إلى دلالته الباطنية وفقا لما يرونه في إطار مذهبهم الديني أو الفلسفي.

3/ هو أحمد بن إبراهيم الغرناطي، واسم كتابه: "ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظ من آي التنزيل".

4/ ينظر السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: عبد الرحمان فهمي الزواوي، دار العدد الجديد، القاهرة، ط1 2006، ج3 ص .276

5/ ينظر المرجع نفسه، ج3 ص 276

6/ تحقيق محمد علي الصابوني، مكتبة رحاب الجزائر، ط2، .1988

7/ المرجع نفسه، مقدمة المؤلف.

8/ نفسه ص 214.

9/ نفسه ص .293

10/ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 1978.

11/ وهو قوله تعالى: (وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى قال يا قوم اتبعوا المرسلين).

12/ الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تعليق خليل محمود شيحا دار المعرفة بيروت، ط1، 2002، ص892.

13/ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن،ج3،ص279.

14/ فتح الرحمان ص27.

15/ وهو قوله تعالى: (قل كفى بالله بيني وبينكم شهيدا) (العنكبوت52).

16/ المرجع نفسه ص 334

17/ وهو قوله تعالى:(يسومونكم سوء العذاب ويذبحون أبناءكم)(إبراهيم6).

18/ عبد المجيد لعراس، نظرية الوصل والفصل عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر العدد 5 سنة 1994 ص144.

19/ المرجع نفسه ص 25.

20/ينظر كتابه: الإتقان في علوم القران،ج3،ص277

21/ فتح الرحمان ص130.

22/ المرجع نفسه ص187.

23/ الزمخشري، تفسير الكشاف ص357.

24/ وهو قوله تعالى:(وإما ينزغنك من الشيطان نزغ فاستعذ بالله إنه سميع عليم)(الأعراف200).

25/ قصد بالتكرار ضمير الهاء الذي يعود على لفظ الجلالة، أما الحصر المقصود فهو حصر السمع والعلم في الله سبحانه، فكان هذا مناسبا لزيادة كل من الضمير"هو" و"ال" التعريف، خلافا للموقف الثاني في سورة الأعراف.

26/ فتح الرحمان ص 506.

27/السيوطي، الإتقان في علوم القرآن،ج3، ص279.

28/ ينظر فتح الرحمان، ص 455.

29/ وهو قوله تعالى:(إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير حق)(آل عمران 21).

30/ وهو قوله تعالى:(وكفرهم بآيات الله وقتلهم الأنبياء بغير حق)(النساء 155).
31/ فتح الرحمان، ص29.
32/ وهو قوله تعالى:(ذلك بأنهم قالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودات)(آل عمران 24)
33/ فتح الرحمان ص33.
34/ وهو قوله تعالى:(ذلك بأنهم قالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودات)(آل عمران 24)
35/ فتح الرحمان ص.33
36/ الزمخشري، تفسير الكشاف، ص .84
37/السيوطي، الإتقان في علوم القرآن،ج3 ص278
38/ فتح الرحمان ص320
39/ وهو قوله تعالى:(ويا آدم اسكن أنت و زوجك الجنة فكلا)(الأعراف19).
40/السيوطي، الإتقان في علوم القرآن،ج3، ص277
41/ فتح الرحمان ص .40
42/ المرجع نفسه ص 34.
43/ نفسه ص 238
44/ الزمخشري، تفسير الكشاف ص 447
45/ فتح الرحمان ص .240
46/ المرجع نفسه ص 245
47/ وهو قوله تعالى: (وهو الذي أرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته)(الفرقان 48).
48/ فتح الرحمان ص 194.

قائمة مراجع المقال:

- القرآن الكريم
- أبو يحيى زكريا الأنصاري، فتح الرحمان بكشف ما يلتبس في القرآن، تح: محمد علي الصابوني، مكتبة رحاب للنشر الجزائر ،ط2. 1988.
- جار الله الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تعليق خليل مأمون شيحا، دار المعرفة بيروت ط1 2002.
- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح عبد الرحمان فهمي الزواوي، دار الغد الجديد ط1،2006.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت 1978.
- عبد المجيد لعراس، نظرية الوصل والفصل عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر العدد5 سنة1994 ص144.

ملخص المقال:

- يعتبر هذا المقال محاولة مني رفع الستار عن واحد
- من كنوز تراثنا وهو الكتاب المسمى فتح الرحمان
- بكشف ما يلتبس في القرآن، لصاحبه شيخ الإسلام
- أبي يحيى زكريا الأنصاري، وهو من علماء مصر
- الذين عاشوا خلال القرن السادس عشر للميلاد.
- تكمن أهمية هذا الكتاب في أنه لم يعن بتفسير القرآن
- الكريم كما هو شأن كتب التفسير، إنما كان كتابا
- انتقائيا بمعنى أنه سلط الضوء على متشابه القرآن
- الكريم محاولا أن يرفع اللبس عما عرض له من
- الآيات حيث يأتي بآية أو بعبارة منها، ثم يذكر
- نظيرتها ليعرج على موضع الاختلاف بينهما
- مشيرا إلى أسباب هذا الاختلاف، سواء أكان حذفا
- أو زيادة، تذكيرا أو تأنيثا...
- عرض لآيات القرآن حسب ترتيب السور في
- المصحف الشريف، وحاول الالتزام بالنهج العام
- للكتاب وهو الكشف عن الأسرار الدلالية لبعض
- آي القرآن الكريم.
- كان غرضي أن أعرف القارئ الكريم بهذا الكتاب
- النفيس الذي لا يمكن الحديث عن أهميته في مجرد
- صفحات محدودة، وأملي كل أملي أن أكون قد وفقت
- فيما سعيت إليه.

Résumé :

Il s'agit dans cet article de présenter
Un des livres précieux qui font partie
De notre cher patrimoine. Il est intitulé :
Feth errahmane, écrit par le cheikh :
yahia zakaria el ansari, un savant
ayant vécu au 16 siècle, et annoté
par le cheikh essabouni . le dit livre
un ouvrage d'une utilité extrémement
importante dans le domaine de la
religion, notamment pour les
chercheurs intéressés par l'étude
stylistique du saint coran , vu que
l'auteur achaikh alansari ne s'est pas
occupé dans son ouvrage de
l' interprétation de tout le saint coran ,
mais plus tôt d'effectuer une analyse
rhétorique des versés similaires

إشكالية فهم النص القرآني في ظلّ النقد الحداثي

أ.رحيم يوسف

1- القرآن نص مؤسس للحضارة العربية الإسلامية

لما نزل القرآن الكريم في البيئة العربية وجدها في حالة من اللانظام واللاستقرار أي أن العرب في تلك الفترة كانوا يعيشون حياة الجاهلية بكل ما فيها من قبليات وعصبيات ومظاهر تخلف، لكن ما إن جاء النبي صلى الله عليه وسلم وانتهى من تبليغ رسالته، حتى أصبح العرب في عيشة مختلفة عن الجاهلية "ولاشك أن القرآن هو الذي جعل الثقافة حية في عالم المسلمين باعتباره الإطار المرجعي الرئيسي لها الذي يصون أصالتها ويحفظ جوهرها ويوقد روحها"[1] وتوجهت كلّ الاهتمامات إلى القرآن الكريم لمحاولة فهمه وتفسيره واكتشاف أسرار إعجازه" وهذا لعمق الانقلاب الذي أحدثته الظاهرة القرآنية، وتأثيرها كظاهرة في بناء المكونات العقلية والتحليلية عند العرب، ومما أنتجته هذه المفاهيم على مدى انتشار المفاهيم اللغوية أو تأسيسها"[2].

ومن ثم أصبحت للقرآن أهمية في بناء الحضارة العربية الإسلامية " كما صار له دور ثقافي لا يمكن تجاهله في تشكيل ملامح هذه الحضارة وفي طبيعة علومها..."[3]، لذا أطلق على الحضارة العربية الإسلامية اسم حضارة النص أي أن القرآن نص على أساسه انبنت الحضارة، وفي هذا الصدد يقول نصر حامد أبو زيد: "القرآن نص لغوي يمكن أن نصفه بأنه يمثل في تاريخ الثقافة العربية نصا محوري... بمعنى أنها حضارة انبنت أسسها وقامت علومها وثقافتها على أساس لا يمكن تجاهل مركز النص فيه [4]".

ولما احتل النص القرآني مركز الحضارة نشأت "طبقات مترسبة تراكمت عبر العصور وهي تحمل معارف وأفكارا جعل منها من فرط ما غدت ثابتة مصدرا لكل حقيقة ويقين معرفي"[5] وكان مصدر الترسب من النص القرآني في حد ذاته ومن السنة ثم من اجتهاد الصحابة ثم" التأويل وهو الوجه الآخر للنص يمثل آلية هامة من آليات الثقافة والحضارة في إنتاج المعرفة"[6].

ومن ثم لم يعد النص مجرد أداة معرفية بل أصبح هو نفسه ميدانا معرفيا مستقلا أي مجالا لإنتاج معرفة تجعلنا نعيد النظر فيما كنا نعرفه عن النص"[7]، والكشف عن مفهومه هو كشف عن آليات إنتاج هذه المعرفة "وبما أن النص الديني صار المولد لكل أو لمعظم أنماط النصوص التي تختزنها الذاكرة/ الثقافة، فمعنى ذلك أن الدراسة وإن كانت تبدأ من البحث عن مفهوم للنص تسعى إلى الكشف ولو بطريقة ضمنية عن نمط الثقافة التي تنتمي إليها"[8].

وما إن فتح المجال لمحاولة فهم النص القرآني بغية الوصول إلى مقاصده ومراميه حتى ظهرت قضية التعامل معه وتمثلت في أنه نص إلهي يختلف عن باقي النصوص أو نص لغوي يحمل نفس المميزات التي تحملها النصوص الأخرى، "فلا يهم الفرق بين نص وآخر من حيث المضامين والمحتويات أو من حيث الموضوعات والطروحات وإنما الذي يهم هو كيفية إنبناء الخطاب وطريقة تشكله وآلية اشتغاله، هنا يمكن الجمع بين النص الفلسفي والنص النبوي إذ كلاهما يشكل نصا لغويا"[9]، وهذا ليس معناه إغفال الطبيعة النوعية لخصائصه النصية وليس مقصودنا هنا بخصائصه النصية الوقوف عند مستوى المرسل/ قائل النص "فالنص القرآني يستمد خصائصه النصية المميزة له من حقائق بشرية دنيوية اجتماعية ثقافية لغوية في المحل الأول"[10].

2)- مراحل فهم القرآن الكريم:

1)- المرحلة القديمة: المسار التاريخي للتفسير

لقد مر التفسير منذ نشأته أي منذ نزول القرآن الكريم إلى يومنا بمرحلتين: تفسير قديم وتفسير حديث.

ظل التفسير في هذه المرحلة ضمن الحديث النبوي إلى أن جاء عصر التدوين ففصل عنه وأصبح علما مستقلا.

– إن القرآن الكريم نزل على النبي صلى الله عليه وسلم لذلك كان هو أول من يفهمه ويعرف معناه "فلقد أخذ النبي على عاتقه مهمة تفسير القرآن إلى جانب إقرائه وتعليمه وبيان أحكامه فكان يفسر لصحابته رضوان الله عليهم معاني بعض الآيات ويشرح معاني ما استعلق من ألفاظها ويبين لهم أسباب النزول"[11].

– فكان يعتمد في تفسيره على القرآن وذلك لقوله تعالى: **وأنزلنا إليك الذكر لتبين للناس ما نزل إليهم ولعلهم يتفكرون"** النحل/44، **وقال تعالى: وما أنزلنا عليك الكتاب إلا لتبين لهم الذي اختلفوا فيه وهدى ورحمة لقوم يؤمنون"** النحل/64".

– إن مكانة النبي صلى الله عليه وسلم ليست كمكانة غيره "فهو المكلف بالتبليغ وهو المفسر الأول وهو الأعلم بأسباب النزول، جعلت تفسيره لا تعقيب عليه ولاشك في صحته وحكمته"[12]، حيث كان تفسيره في سلوكه اليومي قولا وفعلا"[13]. فإذا غمض على الصحابة لفظ أو أشكل عليهم معنى لجأوا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فيوضحه لهم ويبينه"[14] ولذلك لم يكن هناك داع للاختلاف ولا للجدل في معاني القرآن في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم"[15].

– يندرج تفسير النبي صلى الله عليه وسلم ضمن السنة وهي المصدر الثاني بعد القرآن الكريم "إذ هي تفسر مبهمه وتفصل مجمله وتخصص عامه وتقيد مطلقه فوق ما تستقل بشرعيته من أحكام جزئية"[16]، بالرغم من هذا فلم يفسر كل القرآن الكريم "ولم يبين كل معانيه لأن من القرآن ما استأثر الله بعلمه و منه ما يعلمه العلماء ومنه ما تعلمه العرب عن لغاتها و منه ما يعذر أحد في جهالته"[17]

قال **ابن عباس**: "التفسير على أربعة أوجه: وجه تعرفه العرب من كلامها وتفسير لا يعذر أحد بجهالته وتفسير يعرفه العلماء وتفسير لا يعلمه إلا الله"[18]

– أما في عهد الصحابة فقد بقي التفسير ضمن الحديث "لأن الصحابة عاشوا فترة نزول الوحي مع النبي صلى الله عليه وسلم وأدركوا ما أحاط بالقرآن من ظروف وملابسات تعين على فهم كثير من الآيات"[19] فنجد أبا بكر الصديق رضي الله عنه يقول يا أيها الناس إنكم تقرأون هذه الآية: **يأيها الذين آمنوا عليكم أنفسكم لا يضركم من ضل إذا اهتديتم إلى الله مرجعكم جميعا فينبئكم بما كنتم تعملون"** المائدة/105. وأنكم تضعونها على غير موضعها وإني سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: إن الناس إذا رأوا المنكر فلم يغيروه أوشك الله أن يعمهم بعقابه"[20].

وكان الصحابة في هذا العهد يعتمدون في تفسيرهم للقرآن الكريم أربعة مصادر:

- **الأول**: القرآن الكريم.
- **الثاني**: النبي صلى الله عليه وسلم.
- **الثالث**: الاجتهاد وقوة الاستنباط.
- الرابع: أهل الكتاب من اليهود والنصارى"(21)

أما بالنسبة للمصدر الثالث وهو الاجتهاد فلم يكن بابه مفتوحا إلا لقلة من الصحابة وليس كلهم لأنه يجب على المجتهد امتلاك أدواته وهي: "أولا معرفة أوضاع اللغة وأسرارها، وثانيا معرفة عادات العرب وثالثا معرفة أحوال اليهود والنصارى في جزيرة العرب وقت نزول القرآن ثم رابعا قوة الفهم وسعة الإدراك"[22]

ولم يفسر القرآن الكريم جميعه رغم فتح باب الاجتهاد "وإنما فسر ما غمض منه وقل الاختلاف في فهم معاني القرآن واكتفى الصحابة بالمعاني الإجمالية للآيات ولم يدون التفسير بل اتخذ شكل الحديث"[23].

– أما في عهد التابعين فقد اعتمد المفسرون على "ما روي عن الصحابة من تفاسيرهم وعلى ما أخذوه من أهل الكتاب مما جاء في كتبهم وعلى ما يفتح الله به عليهم عن طريق باب الاجتهاد"[24]، "ولقد ساعد احتفاظ التفسير

بطابع التلقي والرواية على دخول الكثير من الإسرائيليات والنصرانيات التي أتى بها أهل الكتاب الذين دخلوا الإسلام"(25)، وقد دخلت هذه الإسرائيليات عن طريقين "أولها طريق القصاص وهي الطائفة التي عنيت بشؤون القصص ودراسته وأما الطريق الثاني فهو طريق المتصوفة والشيعة"(26)، وكانت على مر العصور غزيرة في مؤلفات التفسير "وتنوع مناهج المفسرين تبعا للتنوع في اختصاص كل منهم"(27)، هذا ما جعل الكثير من أئمة الحديث يهاجمون التفسير لذلك قال ابن حنبل: "ثلاثة ليس لها أصل التفسير والملاحم والمغازي"(28).

وفي نفس الوقت زاد الخلاف نسبيا في فهم معاني القرآن وظهرت تفاسير لكل آية مثل تفسير قتادة والحسن البصري"[29].

وظهرت مدارس للتفسير وتتلمذ فيها كثير من التابعين لمشاهير المفسرين من الصحابة فقامت: مدرسة مكة وأصحابها تلاميذ ابن عباس.

مدرسة العراق وأصحابها تلاميذ ابن مسعود.

ومدرسة المدينة وأصحابها تلاميذ أبي بن كعب وأصحاب زيد بن أسلم المتوفى سنة136هـ"[30].

– ولما انقضى عهد الصحابة والتابعين انتشر الإسلام واتسعت الأمصار وتفرق الصحابة في الأقطار وحدثت الفتن واختلفت الآراء وكثرت الفتاوى والرجوع إلى الكبراء فأخذوا في تدوين الحديث والفقه والتفسير وعلوم القرآن"[31] "وكان التفسير بابا من هذه الأبواب التي اشتمل عليها الحديث فلم يفرد له تأليف خاص بل وجد من العلماء من طوف الأمصار المختلفة ليجمع الحديث"[32]، وهذا في "أواخر عهد بني أمية وأول عهد العباسيين"[33].

ثم خطا التفسير خطوة انفصل بها عن الحديث فأصبح علما قائما بنفسه ووضع التفسير لكل آية من القرآن ورتب ذلك على حسب ترتيب المصحف وتم ذلك على أيدي طائفة من العلماء مثل ابن ماجة وابن جرير الطبري، وأبي بكر بن المنذر النيسابوري"[34]، وقد حاول المفسرون أن يجعلوا تفاسيرهم حسب اختصاصاتهم" فأضحى التفسير إطارا يتبارى فيه المختصون في الشؤون العلمية المختلفة"[35]، مما فتح المجال لنشأة المذاهب الإسلامية في العقيدة والفقه، ومع تقدم علوم البلاغة والنحو وغيرهما من العلوم العربية "برزت تخصصات المفسرين للقرآن في تفاسيرهم، فعالم النحو يعنى بالإعراب وعالم البلاغة بالنكات البلاغية وكذا غريب القرآن والفلسفة "[36].

– لكن الذي يميز التفاسير "أنها كانت مروية بالإسناد إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وإلى التابعين وتابعي التابعين وليس فيها شيء إلا التفسير المأثور"[37]، لأن المسلمين تحرجوا أول الأمر من تفسير القرآن لاعتقادهم أنه القطع على الله بأنه عنى بهذه الآية كذا وكذا، ولا سبيل إلى تحديد إرادة الله في آية من الآيات إلا بالرواية عن صاحب الرسالة صلى الله عليه وسلم"[38].

ولما استقل التفسير عن الحديث –كعلم قائم بذاته– ظهرت أنواع من التفسير حيث "تجاوزت هذه الخطوة التفسير المقتصر عن سلف الأمة إلى تدوين تفسير اختلط فيه الفهم العقلي بالتفسير النقلي"(39).

– ومما سبق نستنتج أن التفسير القديم في مرحلته الأولى وهي اتصاله بعلوم الحديث رواية وتدوينا مثل المرحلة أو النوع الأول من التفسير وهو المأثور، أما في المرحلة الثانية أي بعد استقلاله عن الحديث فقد ظهرت أنواع أخرى من التفاسير مثلتها: المذاهب الإسلامية والفرق الإسلامية مثل الصوفية والشيعة والمعتزلة والإمامية والزيدية..إلخ، لكنها لم تخرج عن إطار التفسير بالمأثور أو الأثري والتفسير بالرأي أو ما يقابلهما: التفسير النقلي والعقلي.

2) – المرحلة الحديثة:

– لم يخرج التفسير في هذه المرحلة عما كان عليه من قبل تفسير بالمأثور وتفسير بالرأي، لكن الجديد فيها هو تلك الحركات الإصلاحية التي كان يقوم بها بعض المفكرين من أجل تحقيق النهضة، ولفهم هذه المرحلة وضبط الفرق بينها وبين المرحلة القديمة يجب أن

نتناولها من زاويتين: الأولى تاريخية، والثانية في مستوى التغيرات التي طرأت وخاصة في مجال دراسة النص القرآني أي التفسير .

أ- **زمنيا**: يستعمل **هيجل** مصطلح العصور الحديثة استعمالا خاصا يتميز عن المفهوم الزمني المتداول لدى المؤرخين، والذي يشير إلى مجرد حقبة أخرى من حقب التاريخ وفق التصنيف التاريخي المتداول عصور قديمة، وسطى وحديثة"[40] وغالبا في مجال تفسير القرآن" ما تتوقف المرحلة الحديثة عند الحقبة الممتدة ما بين مدرسة محمد عبده إلى سيد قطب وتفسيره في ظلال القرآن"[41].

تبدأ المرحلة الحديثة من اللحظة التي بدأ الضمير الإسلامي يخرج فيها نهائيا من العالم الذي كان يعيش فيه متأثرا بصدمة السيطرة الأجنبية،" وبأول عمليات النقل الثقافي من الغرب إلى الشرق، والتي أفاقت فيها معظم الشعوب الإسلامية على حقائق العالم الجديد لتجد نفسها فجأة أمام مشكلات التحديث"[42]، التي كانت عبارة عن موجات يستقبلها العالم العربي من عند الغرب باعتباره المستعمر لأكثر البلدان العربية. وإذا كانت الحداثة نتاجا غربيا محضا ومحصلة لسياق التطور التاريخي الغربي "فهي وفقا لذلك وريثة لعصور مختلفة تمتد من العصور القديمة فاليونانية وعصر النهضة والأنوار لتنتهي إلى الحداثة بوصفها الزمن التاريخي الذي كثف معارف العصور السابقة جميعها"[43].

من هذا المنظور ليست الحداثة مصطلحا أطلق على فترة معينة فقط وإنما "هي جملة من الترسبات والمبادئ أنتجتها الحضارة الغربية في عصورها المختلفة، ويمكننا إرجاع أصول فكرة الحداثة على أقل تقدير إلى روما في القرن الخامس عشر حيث استخدمها المسيحيون الأوائل للتمييز بين العصر المسيحي الجديد وعهود الوثنية السابقة عليه"[44]، إذن حركة الحداثة دينامية تاريخية ليست وليدة القرن الثامن عشر أو بالأحرى القرن التاسع عشر في أوروبا " بل إن جذورها تعود إلى القرن الخامس عشر، قرن انطلاق المغامرة الكونية التي ارتادتها الحضارة الغربية"[45] .

إن أول استخدام لمصطلح الحداثة كان في اللغة الإنجليزية "وقد ورد في كتاب مخطط أو مسح لشعر الحداثة asurvey of modernity poetry لمؤلفه **جريفز ورايدنج** وكان قد نشر عام1927"[46]، وقد انطلقت حركة الحداثة مع الأحداث التاريخية الكبرى لاكتشاف العالم الجديد من طرف كريستوف كولومبس سنة1492، وسقوط بيزنطة واكتشاف الدورة الدموية وظهور (مقال في المنهج لديكارت) سنة1637"[47]، أما في العالم العربي فالوضع يختلف تماما، "حيث لا تشكل الحداثة والأنوار مراحل متعاقبة يتجاوز اللاحق منها السابق، بل هي متداخلة متشابكة متزامنة ضمن المرحلة التي تمتد بداياتها إلى ما يزيد على مئة عام"[48].

وبهذا يمكننا القول إن الحداثة ظاهرة تاريخية وهي ككل الظواهر مشروطة بظروفها محدودة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة على خط التطور"[49].

ب- **مستوى التغيرات الفكرية**: إن عصر الحداثة هو العصر الذي يختل فيه التوازن بين الماضي والمستقبل فهو العصر الذي يحيا بدلالة المستقبل وينفتح على الجديد الآتي"[50] لتصبح الحداثة حركة انفصال، إنها تقاطع مع التراث والماضي "ولكن لا لنبذه وإنما لاحتوائه وتلوينه وإدماجه في مخاضها المتجدد فهي اتصال وانفصال، استمرار وقطيعة، استمرار تحويلي لمعطيات الماضي وقطيعة استدماجية له"[51]، وبعبارة موجزة فإن دينامية الحداثة نشأت واستمرت كحركة دينامية عصفت بالتدريج بكل البنيات والذهنيات العتيقة "وساهمت في إحداث نوع من القطيعة الجذرية مع ما كل هو تقليدي، وأدت إلى بلورة تصور جديد للعالم يختلف كليا عن التصور التقليدي"[52].

يتبين مما سبق أن "الحداثة رسالة ونزوع من أجل التحديث تحديث الذهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية"[53]، فالتحديث معناه العملية

التي تتطور بموجبها المجتمعات لتصبح مجتمعات صناعية"[54] هذه العملية لا يمكن أن تتم إلا عن طريق العقل لذا كان أساس الحداثة العقل، وهو بدوره جعل الإنسان أساسا ثانيا لها وظهرت النزعة الإنسانية "والتي تعني مركزية ومرجعية الذات الإنسانية وفاعليتها وحريتها وشفافيتها وعقلانيتها"[55]، في الوصول إلى اكتشاف الحقيقة والمعرفة وأصبح فكر الحداثة "قوامه العقل والعقلانية والتاريخ والتاريخية والإنسان والنزعة الإنسانية"[56].

إن العقلانية والتي يتم من خلالها "إرجاع كل معُرفة إلى الذات المفكرة أو الشيء المفكر أو الكوجيتو"[57] نشأت عند ديكارت وذلك من خلال كتابه مقال في المنهج، حيث جعلها أساس الحقيقة والمعرفة "وهي القيمة المطلقة والخط الفاصل بين عالم الآلهة القديمة وعالم الإنسان الحديث مركز الكون"[58] والحداثة رغم علاقاتها المثقلة بالتوترات هي علاقة بين العقل والذات، العقلنة وإضفاء الذاتية، روح النهضة وروح الإصلاح، العلم والحرية"[59].

لأنها حداثة "لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمردي مع معطيات الثقافة العربية لكونها لا تنتظم في تاريخها، ولا تستطيع أن تحاورها حوارا يحرك فيها الحركة من داخلها، إنها تهاجمه من خارجها، مما يجعل رد الفعل الحتمي هو الانغلاق والنكوص"[60]، معنى هذا أن الحداثة أوربية الأصل ولا يمكن أن تحدث ما أحدثته في أوروبا" إذ يجب الانطلاق من الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل"[61] ومادامت أوربية فقد أخذتنا على حين غرة وهي:

حداثة برانية بمعنى أنها لم تنشأ في تربتها العربية.

حداثة عنيفة في طريقة حلولها وحصولها وفي الفعل التفكيكي الذي تمارسه على كل البنيات الاجتماعية والفكرية التقليدية.

حداثة يختلط فيها بشكل رفيع التحرر بالسيطرة فهي تحرر من ثقل التراث وتحرر الفرد من ربقة التقليد ومن ثقل الماضي وتزوده بحق الاختيار وبقسط أكبر من الحرية.

حداثة سوقية لا تستأذن فهي تنتشر عبر كافة أشكال الوجود الاجتماعي بأساليب متنوعة مدخلة المجتمع في صراع بين القديم والجديد وبين التقليدي والعصري"[62].

وفي الأخير يمكن أن نميز بين المجتمعات الحديثة والأخرى التقليدية كما فعل ستيوارت هال على أساس خصائص هامة على النحو التالي: أولا إن السلطة شيء دنيوي وليس دينيا، ثانيا يعتمد اقتصاد المجتمعات على المال، ثالثا تواجه المجتمعات الحديثة تراجعا في النظرة الدينية للعالم مع الصعود المتزامن للنهج الدنيوي والعقلاني لتفسير هذا العالم ودور الإنسان فيه تدريجيا سادت أساليب التفكير الفردي والبرغماتي الأداتي"(63).

اعتمد أغلب مفكري ودارسي القرآن الكريم مبادئ الحداثة في هذه المرحلة، حيث طغى التفكير العقلاني والتاريخاني والنزعة الإنسانية، وبالرغم من تمسكهم بمناهج المرحلة القديمة إلا أن شدة تأثير الحداثة قد ظهرت على تفاسيرهم، كما ظهر نوع جديد من التفسير، تعود أصوله الأولى إلى فترة سابقة إلا أنه لم يكن قد وضع آلياته وأسسه في ساحة التفسير (أرسى قواعده في مجال التفسير) وهو التفسير الموضوعي "الذي كانت بلورته العلمية على يد الشيخ محمود محمد حجازي بعد كتابته التفسير الواضح _الجدة الموضوعية في القرآن والتي كانت موضوع أطروحته للدكتوراه في الأزهر عام1967"[64].

لقد بدأت الحداثة في الغرب من مقولة الانتصار للعقل وإعلاء شأنه و المتمحور حوله وعلى أساس القطيعة مع الدين أو الوحي أو الغيب أو الميتافيزيقا"[65] وانتصار العقل على حساب الدين قد ولد النزعة العلمانية التي هي فصل السلطة السياسية عن الدينية وبعبارة أخرى "هي تطوير الجانب الدنيوي على حساب الجانب المقدس أو الديني، وهي تتجسد إذن في ازدياد عدد الأفراد والمجموعات البشرية التي تتمثل

العالم وحياتها الخاصة دون الرجوع إلى التأويلات والقيم الدينية"[66] وهي تسعى إلى إصلاح الإنسان دون الإحالة إلى دين وإنما تحيل فقط إلى العقل الإنساني والعلم"[67].

وبالتالي أصبح "فصل الديني عن الدنيوي شرطا أساسيا من شروط الحداثة"[68] وتحطم العالم المقدس الذي كان في آن واحد عالما إلهيا وطبيعيا وشفافا للعقل ومبدعا ولم تحل محله عالم العقل والدنيوية صارفة الغايات النهائية إلى عالم ليس بوسع الإنسان أن يبلغه لقد فرضت الفصل بين ذات نزلت من السماء إلى الأرض وتأنسنت وبين عالم الأشياء التي تعالجها التقنيات، وأحلت محل وحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية أو العقل أو التاريخ ثنائية العقلنة وإضفاء الذاتية"[69]، وفي هذا يقول جون لوك: "لم تبق حاجة أو نفع للوحي طالما أن الله أعطانا وسائل طبيعية أكثر يقينا لنتوصل بها إلى المعرفة"[70] وكتب غاليلو لصديق له" أعتقد أنه يجب أن لا نبتدئ في مناقشة المسائل الطبية بالاستشهاد بأقوال من الكتب المقدسة ولكن بالتجارب الحسية والبراهين الضرورية"[71].

وبفضل الاكتشافات الجديدة لعلوم الإنسان والمجتمع "تم إعادة النظر بصورة حتمية فيما يحمله المعاش الضمني للمؤمنين من تقديس أو غرائبي مدهش"[72] فالمثقف المسيحي كان يؤدي كل طقوس دينه حتى القرن التاسع عشر، ثم تحرر منها بعد الثورة التنويرية والثورة الصناعية، وهذا ما تعرض له المسلم اليوم"[73].

وبهذا حققت الحضارة الغربية معدلا من العلمنة لم يسبق له مثيل وليس له مواز في مكان آخر، والعلمنة هنا تعني إزالة القداسة بإفراغ المرجعية الحياتية والثقافية للإنسان من أي بعد ميتافيزيقي أو أخروي لاستبدالها بمرجعية دنيوية إمبريقية أو حسية"[74].

لقد تولد عن استعمال العقل مكان الوحي ظهور النزعة الإنسانية "التي استبعدت الغيبيات وبدلا من الزهد الديني والحياة الآخرة دعت للملذات الحسية والاحتفاء بالحياة الدنيا وبدلا من أهمية الجماعة أرست أهمية الفرد وحريته"[75] واتجهت الإنسانوية نحو الاهتمامات العلمانية وسحبت الأفكار الكلاسيكية على الدين والإصلاح الكنيسي والأدب والنقد والتربية والتعليم"[76]، ولم تعد التفسيرات الغيبية محور البحث والاكتشاف بل ذهبت الإنسانوية إلى الإيمان بالعلم والطبيعة وقدرة الإنسان دون الرجوع إلى فرضيات غيبية"[77].

هذا ما جعل رابط القداسة في الدين –الذي كان حتى اليوم رابطا أساسيا– يصبح رابطا نسبيا"[78]، ويرجع تطور الإنسانوية إلى حركة الانتقاد العقلاني للدين بناء على معطيات التجربة والعلم مفضيا بذلك إلى أنواع جديدة من الدين أو اللادينية أو اللاأدرية"[79]، ولعل هذا التطور أحدث صراعا مستمرا بين محاولة إحداث القطيعة مع الدين أو الانضواء تحت مظلته بشعارات إنسانية مختلفة"[80].

إن الحداثة بعقلانيتها ونزعتها الإنسانية تصدم وتكتسح بالتدريج بنية اجتماعية وثقافية تقليدية ممارسة عليها ضربا من التفكيك ورفع القدسية"[81]، وتجعل العالم بأسره مكونا من مادة واحدة خالية من القداسة ومجردا من الأسرار، بحجة أن العالم يحوي بداخله ما يكفي لتفسيره والتعامل معه، وعقل الإنسان قادر على استخلاص المنظومة المعرفية والأخلاقية اللازمة لإرادة حياته وكونه"[82]، وبالتالي تعرض الدين لعملية إحلال أو استبدال على النحو الذي شرحه الناقد الأمريكي **هارولد بلوم** بقوله: إنه لم تعد هناك هرطقة دينية لأنه لم تعد هناك أصولية دينية، كل ما هناك مسلمات افتراضات ميتافيزيقية ومعرفة مسلم بها دون نقاش"[83].

وليست القداسة في معناها إلا هذا المغيوب الذي دخل عالم الناس وصار أليفا ومألوفا فالمقدس هو المغيوب مؤنسا السماوي الوحيد الذي يصير أرضيا، وما كان من مرتبة المستحيلات فإنه يتربع كنائس وجوامع وصوامع المجتمعات والحضارات"[84]، ويلج حياة الناس بصرف النظر عن كل تحقيب معرفي لهذا المجتمع أو ذاك"[85] لأنه جاء في أول الزمن ولا

يزال يتابع تحقيب التاريخ من حقبة إلى أخرى، أما الدنيوي فإنه الحد الغائب ثم يدخل طورا إراديا فيصير مغيبا ولا يبرز للعيان إلى منعطف معرفي ويوصف بالقطع والفصل"[86] ويزيح المقدس باختراق المحرمات وانتهاك الممنوعات السائدة أمس واليوم والتمرد على الرقابة، كذلك يخترق الدنيوي أسوار اللامفكر فيه ويسعى إلى خلخلة الاعتقادات وزحزحة القناعات والخروج من الأصول العقائدية"[87]، وهكذا تبقى ثنائية المقدس والدنيوي من الآثار الرئيسية التي خلفتها الحداثة وخاصة في مجال النص الديني الذي تحرر مُن حرفية الإلهام المقدس وأصبح نظاما مِن الرموز الإنسانية.

عاشت المرحلة الحديثة حالة من الاضطراب والتغيرات وعدم الاستقرار، وأصبحت الدراسات تعتمد مناهج مختلطة وانتزعت القداسة وفصلت السلطة الدينية عن السلطة الدنيوية، وصار "هناك إيمان حديث يقبل إعادة النظر في الأصول الأولى من أجل انتهاكها وإعادتها إلى مشروطياتها المشتركة للجدلية الاجتماعية، وهو ما يدعوه أركون بأرخنة الأصول الأولى للأديان التوحيدية أي الكشف عن تاريخيتها المحجوبة أو المغطاة بستار كثيف من التقديس والتعالي"(88).

إن الحداثة بنزعتها الإنسانية وعقلانيتها وعلمانيتها وانتزاعها للقداسة قد فتحت مجالا واسعا أمام مرحلة جديدة تسمى مرحلة ما بعد الحداثة، وهي مرحلة التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت[89]، حيث تنظر إلى شؤون الدنيا من زوايا غير دينية وتستند إلى أصول أوربية"[90].

3) – المرحلة المعاصرة:

وهي المرحلة التي يمر بها النص القرآني بعدما اصطدمت الحضارة العربية بالحداثة الأوربية واستقبلت النزعة الإنسانية التي نزعت القداسة عن النصوص الدينية، وبهذا تحول مسار الدراسات القرآنية وظهر اعتماد المناهج الغربية في فهم النص القرآني، "وإخضاعه بشكل خاص لمحك النقد التاريخي المقارن وللتحليل الألسني التفكيكي وللتأمل الفلسفي المتعلق بإنتاج المعنى"[91]، وبذلك يعتبر استخدام المناهج الغربية لتأويل القرآن وإعادة قراءته ظاهرة جديدة كليا، بالرغم من صلتها المتواضعة بالبحث الإستشراقي الفيلولوجي"[92].

وقد كانت بداية هذه الظاهرة منذ "منتصف ستينيات القرن الماضي"[93] أو"في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات"[94]، حيث أخذت المناهج الأدبية واللسانية مكانها إلى جانب مناهج الدراسات الأخرى، لكن نجد قبل هذه الفترة "ما كتبه المستشرق الياباني **توشهيكو إيزوتسو**: (بنية المصطلحات الأخلاقية في القرآن) باللغة الإنجليزية سنة 1950"[95]، وظهر عام 1963 كتاب (تحليل مفهومي للقرآن) **لألارد** وآخرين، وعام1964 كتاب (الله والإنسان في القرآن علم دلالة التصور القرآني للعالم)..."[96]، وتعتبر دراسة المفكر السوداني **محمد أبو القاسم حاج أحمد**: (العالمية الإسلامية الثانية) عام1979 أول هذه التطبيقات، والتي اعتمد فيها على مزيج من المقولات **اللسانية** و**الفلسفية**، وهي بداية لتسرب اللسانيات إلى حقول المعرفة الإنسانية ودخولها العالم العربي"[97].

وفي الثمانينيات ظهرت محاولة **محمد أركون** في قراءة التراث الإسلامي وتأويل النص الديني، وهو أكثر من توسع في استخدام المناهج المعاصرة، ثم **حسن حنفي** الذي حاول أن يؤسس لتفسير معاصر اعتمادا على معطيات العصر المنهجية، ثم **محمد شحرور** في: (الكتاب والقرآن قراءة معاصرة) الذي اعتمد فيه خليطا من البنيوية والتاريخية **ونصر حامد أبو زيد** الذي طرح في (مفهوم النص) منهجه القائم على التأويلية"[98].

كل هؤلاء حاولوا إعادة النظر في جميع العقائد الدينية عن طريق إعادة قراءة ما قدمه الخطاب الديني عامة، ومراجعة كل المسلمات التراثية وطرد التاريخ التقليدي من منظومتنا الثقافية، لأنه بناء عتيق تهاوت منه جوانب كثيرة فوجب كنس الأنقاض قبل الشروع في البناء"[99] ورغم اختلافهم في كيفية تناول النص القرآني إلا أن مشاريعهم تتفق على أمرين: "

الأول: أنهم جميعا يتكلمون وكأنهم مختصون بتفسير الإسلام ومتبحرون في دراسة نصوصه دون اعتبار لكونه دينا له رؤيته ومصادره التي تحتاج إلى تخصص ودراية.

الثاني: أن هذه القراءات أو المشاريع تسعى لابتكار إسلام جديد لا يمت للأول بصلة، حتى الاسم لا يراد له أن يستمر لكي لا يفهم الآخرون أننا دوغمائيون ومتخلفون"[100].

كما تحمل قراءاتهم في طياتها دعوات إلى تكريس القطيعة مع الماضي -كما فعل الغربيون- وتجتث الفكر السلفي من المحيط الثقافي لأنه _كما يدعون_ سبب التخلف وقائم على ثقافة ماضوية، لفظية، عقيمة، اجترارية، انتهازية، نفعية، محافظة، رجعية تقليدية."[101] والوسيلة المجدية لإحداث القطيعة هي هدم الأصل بالأصل نفسه ولا يجوز الهدم بآلة من خارج التراث العربي وإنما يجب أن يكون بآلة من داخله"[102] هذه الآلة هي التأويل الباطني الذي ينفي النبوة الإسلامية ويقيم على أنقاضها دين العقل"[103] من هنا تأخذ القراءة المعاصرة مشروعيتها حيث حركة الفهم والتأويل والقراءة، وتستند إلى نسيج معرفي بحلول التكييف بين استرداف المنهج وخصوصية الثقافة من جهة وبين حداثة القراءة وتراثية المقروء من جهة ثانية، كما تحاول هذه القراءة التأويلية على مستوى آخر أن تقيم جسرا بين وعي المطلق ووعي التاريخ"[104].

غير أن **أركون** لم يكتف في حلقته التأويلية على آلة واحدة -للتأويل مكانة فعالة في فهم حقيقة الوحي الحدث القرآني- بل يدعو إضافة إلى التأويل "إلى قراءة الحدث القرآني وفق سياقاته التاريخية"[105]، باعتبار أن تفسير النص يجب أن يكون مرهونا بتاريخه" ويجب أن يكون ساكنا لحظة ميلاده فلا يمكن فصل أي نص عن تاريخه، وقد سمى هذا المنهج بالتاريخاني، حيث يصدر عن نزعة مادية وضعية لا تؤمن بأن الأديان هي من صنع الله ويعتبرها إنشاء إنسانيا، لأن الإنسان يتحكم به التاريخ بشكل كامل والله مطلق منزه عن ذلك"[106] .

إن الفرق بين المناهج التراثية في التفسير والقراءة المعاصرة هو الباعث الإيديولوجي الذي يعني "وعي الجماعات المرتهن بمصالحها في تعارضها مع مصالح جماعات أخرى في المجتمع"[107]، حيث تحول المناهج التراثية دون إقامة تأويل إيديولوجي يستغرق كامل النص القرآني مما جعل التأويلات الإيديولوجية التي مورست عليه نشازا وترقيعا فاقعا"[108].

أمّا القراءة المعاصرة فالباعث الإيديولوجي فيها غالبا ما يكون ماركسيا أو علمانيا وهو القاسم المشترك بين كل الدراسات التي طبقت البحث اللساني على القرآن[109] وتعتبر الفلسفات البنيوية والتفكيكية أبرز المرجعيات التي يتغذى عليها الخطاب العلماني في قراءته للإسلام عموما والقرآن خصوصا[110].

إن الله بعث إلى البشرية الرسول صلى الله عليه وسلم ونزل عليه القرآن، فكان على الناس أن يفهموه حيث نزل بلغتهم وفي بيئتهم وأصبح هو موضوع دراستهم وليس الذات الإلهية، "لذا يمكن أن يعتبر نصا كباقي النصوص لأنه يستمد خصائصه النصية المميزة له من حقائق بشرية دنيوية اجتماعية ثقافية لغوية في المحل الأول"[111] وما دام هناك اتفاق على أنه رسالة، معناه "أن تطبيق نهج تحليل النصوص اللغوية والأدبية على النصوص الدينية لا يفرض على هذه النصوص نهجا لا يتلاءم مع طبيعتها، إن المنهج هنا نابع من طبيعة المادة ومتلائم مع الموضوع"[112] هذه نظرة القراءة المعاصرة للقرآن إنها تساوي بين النص الديني والدنيوي في طريقة التحليل، كما تنظر إلى خصوصية سياقه الداخلي "على أنه ليس موحدا متجانس الأجزاء، ذلك لأن ترتيب الأجزاء فيه مخالف لترتيب النزول مخالفة تامة"[113] وهي نظرة تجزيئية للقرآن الكريم تعزز مرجعية القراءة المعاصرة وهي الفلسفة التفكيكية.

قائمة المراجع

1) الميلاد، زكي: من التراث إلى الاجتهاد، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2004، ص267

2) عياشي، منذر: النص وممارساته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت ع96/97، 1992، ص54.

3) أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص، المركز الثقافي العربي المغرب، ط4، 1998، ص9.

4) المرجع نفسه، ص9 .

5) بودومة، عبد القادر: الحداثة وفكر الاختلاف، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003، ص16.

6) أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص، ص9.

7) حرب، علي: نقد النص، المركز الثقافي العربي المغرب، ط 1، 1993، ص07 .

8) أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، المركز الثقافي العربي المغرب، ط4، 1998، ص149.

9) حرب، علي: نقد النص، ص11.

10) أبو زيد، نصر حامد: النص والسلطة والحقيقة المركز الثقافي العربي المغرب، ط2، 1998ص97.

11) أحمد الصغير، محمد: الأدوات النحوية في كتب التفسير، دار الفكر دمشق، ط1، 2001، ص23.

12) الجطلاوي، عبد الهادي : قضايا اللغة في كتب التفسير، دار محمد علي الحامي تونس، ط1، 1998، ص41

13) المرجع نفسه: ص42.

14) شحاته، عبد الله: التفسير بين الماضي والحاضر، دار بوسلامة تونس 1981، ص13.

15) الجطلاوي، عبد الهادي: قضايا اللغة في كتب التفسير، ص41.

16) زيد، مصطفى: دراسات في التفسير، دار الفكر العربي مصر، 1970، ص09.

17) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، مكتبة مصعب بن عمير، 2004، ج1، ص42.

18) شحاتة، عبد الله: علوم التفسير، دار الشروق القاهرة، ط1، 2001، ص14.

19) المرجع نفسه، ص 15 .

20) زيد، مصطفى: دراسات في التفسير، ص20.

21) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، ج1، ص31.

22) المرجع نفسه، ص45 .

23) شحاتة، عبد الله: علوم التفسير، ص17.

24) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، ج1، ص76.

25) المرجع نفسه: ص97، بتصرف.

26) السيد، أحمد خليل: دراسات في القرآن، دار النهضة العربية بيروت، 1969، ص144.

27) الصباغ، محمد: لمحات في علوم القرآن واتجاهات التفسير، المكتب الإسلامي بيروت، 1973، ص143.

28) السيد، أحمد خليل: دراسات في القرآن، ص112

29) شحاتة، عبد الله: علوم التفسير، ص17.

30) المرجع نفسه: ص18.

31) المرجع نفسه: ص14.

32) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، ج1، ص104

33) المرجع نفسه: ج1ص104.

34) المرجع نفسه: ج1ص105.

35) الصباغ، محمد: لمحات في علوم القرآن، ص143

36) زيد، مصطفى: دراسات في التفسير، ص14.

37) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، ج1،ص105.

38) المرجع نفسه: ج1، ص105.

39) المرجع نفسه: ص108، بتصرف.

40) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال المغرب، ط1، 2000، ص30.

41) الحاج، إبراهيم عبد الرحمان: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص01.

42) مراد، علي: الإسلام المعاصر، تر: محمود علي مراد، مطبعة دحلب الجزائر، ب ت، ص17

43) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2003، ص32

44) موسوعة كامبردج، ص400.

45) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص63.

46) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، ص18.

47) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص22 وانظر: زيادة رضوان جودت: صدى الحداثة، ص33

48) الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1991، ص6

49) المرجع نفسه، ص16.

50) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص12.

51) سبيلا، محمد: الحداثة ، دار توبقال المغرب، ط1، 1996، ص1 تقديم.

52) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص63.

53) الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، ص17.

54) موسوعة كامبردج: ص409.

55) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص18.

56) المرجع نفسه، ص62.

57) المرجع نفسه، ص13.

58) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، ص35 نقلا عن تورين، ألان: نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، تر: صباح الجهيم وزارة الثقافة، 1998، ج1، ص16.

59) المرجع نفسه، ص24. نقلا عن تورين، ألان: نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، تر صباح الجهيم، ج2، ص223.

60) الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، ص 16. وانظر مجلة الكلمة عدد 25، ص18.

61) المرجع نفسه، ص16.

62) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص42، بتصرف.

63) موسوعة كامبردج، ص410، نقلا عن: Stuart hall 'introduction - modernity: an introduction to modern societies, Cambridge press 1995) p08. الحاج، إبراهيم عبد الرحمان: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، مجلة الملتقى سوريا، العدد صفر، ص45.

64) الميلاد، زكي: من التراث إلى الحداثة، ص284

65) الشرفي، عبد المجيد: العلمنة في المجتمعات العربية الإسلامية الحديثة، مجلة الفكر العربي المعاصر دار الإنماء القومي بيروت ع93/92 ص21

66) البازعي سعد، الرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي المغرب، ط4، 2002، ص52

67) قاسم، جميل: صورة الإسلام، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 93/92، ص117.

68) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، مرجع سابق، ص24

69) الطعان، أحمد إدريس: مآل الإسلام في القراءات العلمانية، مجلة الشريعة دمشق، ع21، 2006، ص12

70) المرجع نفسه ، ص12 .

71) بودومة، عبد القادر: الحداثة وفكر الاختلاف، ص106.

72) الطعان، أحمد إدريس: مآل الإسلام في القراءات العلمانية، ص12 نقلا عن محمد أركون: قضايا في نقد العقل الديني ص28

73) البازعي، سعد: استقبال الآخر، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2004، ص50.

74) البازعي سعد، الرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي، ص49

75) البازعي سعد، الرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي، ص49

76) المرجع نفسه، ص49.

77) الرديسي، حمادي: الخطاب الإسلامي حول الحداثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت، عدد 93/92 ، ص36.

78) البازعي سعد، الرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي، ص47

79) المرجع نفسه، ص49 .

80) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص20.

81) الطعان، أحمد إدريس: مآل الإسلام في القراءات العلمانية، ص14 .

82) البازعي، سعد: استقبال الآخر، ص54.

83) صفدي، مطاع: من تمعين المقدس/ الدنيوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، دار الإنماء القومي بيروت، عدد 93/92،1992 ، ص6

84) المرجع نفسه، ص06.

85) المرجع نفسه، ص05 .

86) الطعان، أحمد إدريس: مآل الإسلام في القراءات العلمانية، ص07.

87) أركون، محمد: القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني، دار الطليعة، بيروت، 2001م، ص83.

88) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، ص28.

89) مراد، علي: الإسلام المعاصر، تر: محمود علي مراد، ص44.

90) بغوره، الزاوي: ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة بيروت2000، ص68، نقلا عن: محمد أركون: حول الأنثروبولوجيا نحو إسلاميات تطبيقية، مجلة الفكر العربي المعاصر، دار الإنماء القومي بيروت، عدد76، 1980، ص30.

91) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص04.

92) المرجع نفسه، ص01.

93) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: ظاهرة القراءة المعاصرة للقرآن، ص01.

94) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن ، ص 04.

95) المرجع نفسه، ص04.

96) المرجع نفسه، ص05.

97) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: ظاهرة القراءة المعاصرة للقرآن، ص01.

98) الطعان، أحمد إدريس: مآل الإسلام في القراءات العلمانية، ص07 .

99) المرجع نفسه، ص 01 .

100) مبروكة، الشريف جبريل: الخطاب النقدي في المشروع النهضوي العربي، العروي والجابري نموذجاً، دكتوراة في شعبة الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس، ج.محمد الخامس الرباط1997م، ص53

101) أبو زيد، نصر حامد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص232.

102) الطعان، أحمد إدريس: مآل الإسلام في القراءات العلمانية، ص07 نقلا عن أدو نيس: الثابت والمتحول، دار العودة بيروت، 1986، ج2، ص209

103) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: ظاهرة القراءة المعاصرة للقرآن، ص03.

104) بودومة، عبد القادر: الحداثة وفكر الاختلاف، مرجع سابق ، ص20.

105) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص06.

106) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: ظاهرة القراءة المعاصرة للقرآن، ص03.

107) أبو زيد، نصر حامد: النص والسلطة والحقيقة، مرجع سابق، ص99.

108) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص06.

109) الطعان، أحمد إدريس: مآل الإسلام في القراءات العلمانية، ص07

110) أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، المركز الثقافي العربي المغرب، ط4، 1998، ص97

111) أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص، ص27/26

112) أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، ص104.

مقاربة معمار الطلل
في النص الشعري القديم

د.حفيظة روابنية
جامعة باجي مختار _ عنابة

يسمح خطاب الطلل بالوقوف على أهم اللحظات في تاريخ العرب الجاهلي، وهي لحظات الصراع التي كان يعيشها الجاهلي في فضاء صحراوي عريض وممتد لا يكاد يداخله تغير أو تبدل إلا في أوقات قليلة ونادرة.

في هذا الفضاء يعيش الجاهلي : الانزواء والعزلة، ويعيش الغربة والحنين، ويخبر معنى الحياة والزمن والفناء والمصير واللقاء والفراق والحركة، بكل أبعاد التجربة، وعلى نحو صارم وفاجع، وهذا ما تجسده الفضاءات الطللية في النص الشعري الجاهلي.

تلتحم التجربة الشعرية في هذا الفضاء بالتجربة الذاتية بالتجارب القبلية بالأسطورة بالتاريخ، حاملة لقدر كبير من الدلالات والقيم، تعبر عنها هذه الثنائيات الضدية من مثل: الدمار/ العمار، السكون/ الحركة، الخرس/ العزف، الوقوف عليها / الخروج منها، حضور المكان/ وغيابه في نفس الوقت.

وهذا يدل على خصوبة الدلالة التي يقدمها فضاء الطلل، ومقدار التأثير والضغط النفسي الذي تمارسه الأماكن والأشياء الموجودة في المكان، سواء على مستوى المرجع أو النص الشعري، ولذلك كان الشاعر وهو يقف أمام الطلل يملؤه شعور بعمق وقيمة المكان / الطلل فيسمح له "بأن يعبر إلى جسده صامتا هادئا مهيبا بكل جلال التاريخ ودلالته ورمزيته"[1]، ينتشل ما تبقى منه في ميلاد جديد هو ميلاد الشعر يحتل منه الأقاصي البعيدة، التي جعلت بعض الدارسين يذهب إلى أن القصيدة الجاهلية تبني كل موضوعاتها على مشاهد الخراب المتناسلة من مشهد الطلل/ المكان الخرب[2] وما ينتج عنه سيل عارم من العواطف والمشاعر، خاصة "إذا كان المكان وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض ــالأم ــ ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الحس شحدا إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع"[3].

إن أشلاء المكان هي القاسم المشترك بين التجربتين: تجربة الشعر وتجربة الحياة أو العالم الخارجي، فعندها تتقاطع التجربتان، وتترسخ وتتعمق قيمة المكان والزمان في ثقافة النص الجاهلي، فيكتسب أبعادا إنسانية ويتحول الطلل "إلى رمز كبير، تحيط به أو تندرج في إطاره رموز أخرى فيتجاوز بذلك مفهوم البقايا ومخلفات الراحلين"[4].

وهكذا يتخلق معمار الطلل في نسيج النص الجاهلي ــ القصيدة ــ مقدما نسقا مشدودا إلى التجربة الاجتماعية والذاتية، متماهيا مع التاريخ والثقافة العربيين وفق آليات تشتغل داخل أطر اجتماعية وثقافية تحدد سنن وتقاليد النظم الشعري الجاهلي، يتخذ الطلل فيها شكلا متمايزا يستحيل معمارا داخل القصيدة الجاهلية يملأ فضاء المقدمة، ويغري بالوقوف عليه كالنصب التذكاري الذي كلما وقفنا عليه، أغرانا بإطالة الوقوف والاستزادة منه، وعموما فالأماكن المهجورة والمعزولة تكون مشحونة بالعواطف أو كما يقول حسن نجمي "أن مكانا كهذا، بفراغ كهذا الفراغ بعزلة كهذه العزلة يغري بالعشق وبالكتابة وبالجذب"[5].

يشير الطلل إلى معالم بناء، وبقايا حجارة هي آخر ما تبقى من آثار عمران الأرض عمدت قيثارة الشاعر إلى تجميعها مشيدة منها

معمارا وهندسة شهد على تجذرها وبقائها معمار القصيدة الجاهلية إلى الآن، وهي نفس القيثارة التي عزف عليها أمفيون –في الأسطورة اليونانية– والتي على أنغامها "أخذت الحجارة تتحرك وتتجمع، وكان تجمعها بداية لفن العمارة"[6]، الذي عد بداية لكل الفنون المكانية والزمنية، حيث لا يخلو فن من البناء، سواء تجسد في شكل تزامني أو في شكل تتابعي.

وإذا كانت معالم هذا المعمار قد اندثرت في واقع الصحراء وأتى عليها الزمان ولم يبق منها إلا أشلاء متناثرة، فإن القصيدة الجاهلية أعادت تجميعها وهندستها وأوجدت لها شكلا بكل مكوناته الهندسية والتعبيرية، وأصبح هذا الشكل نموذجا ومعلما يسم معمار القصيدة الجاهلية، ينطلق من لحظة مفضأة ذات معمار خاص يتردد في كل العتبات الطللية، ويشير بطريقة ما إلى فضاء حيوي كان له معماره وهندسته قبل أن يصير طللا ومكانا فارغا، يتكفل الشاعر بإعادة تشييده وإبداعه وتحويله إلى فضاء معماري ينبت داخل القصيدة وتتولد منه موضوعاتها، وتتناسل فيه مشكلة بنية من العلاقات النصية وعبر نصية منفتحة على الآن والتاريخ. يقوم هذا الفضاء على نظام معماري خاص يتشكل من "ترداد الأحرف والمقاطع والأشكال التي ترسم بطريقة مابين سطور النص صورة معمارية آنية، أو صورة فن للبناء تابع لنسق الكتابة"[7]، يعكس ويحاكي ويؤول معطيات العالم الخارجي، ونظام الحياة الذي كان يمارسه العرب في الصحراء أيام الجاهلية، وبذلك يقوم الطلل بخلق نفسه من خلال سمة العمران –البناء– التي يحاول الشاعر أن يسبغها عليه والمتمثلة في المصطلحات ذات العلاقات الفضائية التي يحرص على أن يستحضرها في كل طللية كالدار والمنزل والمعهد والمغنى والبيت والرسم والدمنة والعرصة والبلد والأرض، فتستبطن هذه المصطلحات وتتلبس فضاء الطلل حتى تصير أهم مفرداته، ويتحول الطلل إلى عمارة يقوم على أنقاض انتقائها في الواقع، فيكتسب بذلك قدرة إيحائية تحوله إلى ثابت من ثوابت معمار القصيدة الجاهلية ككل، حيث نصل إلى قناعة تكمن في أن الشكل والمعمار الذي تتميز به القصيدة الجاهلية –الطللية منها على وجه الخصوص –والمفردات الثوابت التي تؤلف قاموسه، ونظفر بها أو ببعضها كلما وقفنا على هذا المعلم الذي هو الطلل، تشير صراحة إلى ظاهراتية معمار الطلل والقصيدة الجاهلية ككل حيث تقوم على التماثل والتشابه/ والوعي والإدراك في التعامل مع العالم الخارجي وطريقة نمذجته في العالم الشعري، إذا اعتمدنا المعيش اليومي وما يقع تحت الحواس وهي أهم مرتكزات الظاهراتية ومنطلق للتحديدات الفضائية والأطر التصورية التي تجمع بين الواقع/ المرجع والشعر/ الفن، فيكون فضاء القصيدة الجاهلية شبيها بفضاء الصحراء "حيث تنتصب الخيام وتشح الظلال، لأن حضور الشمس هنا مراقب عن كثب، وانتصاب القصيدة.. يوازيه انتصاب الخيمة المتفردة في الفضاء الصحراوي الواسع"[8] وهذا يدل على تجدر صور القصيدة في مدركات الطبيعة والواقع[9]، مما يجعلنا نلح على دور الفضاء المادي الواقعي في تشكيل المرجعية المعرفية من ناحية والبنية التصورية من ناحية أخرى، والتأكيد على أن مادة الشعر تقوم أساسا على معطيات الواقع وأشكاله وهو ما حاول "جونسون ولايكوف" من خلال كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها" الوقوف عليه.

إن الترابط الفضائي بين بيت الشعر؛ وبيت الشعر أو الإنشاد وكتابة البيت الشعري يؤكد على مبدأ الهوية في العمل الأدبي، والبعد الدينامي التفاعلي بين الإنسان والفضاء المحيط به، يكسب التجربة ثقلا وغنى، "ففي المشروع الظاهراتي يصبح الشعر تجربة وجودية ينطوي داخلها العالم الواقعي ليكتسب أبعادا جديدة لم يكن مفكرا فيها قبل، خارج المنطق الداخلي للقصيدة"[10]، كما يعطي للتجربة الفضائية بعدا شعريا، بإدخالها إلى صلب الدلالة الشعرية بما تتميز به من قدرة على التأويل والربط بين العلامات الفضائية وغير الفضائية، ومختلف التعالقات داخل هيكل/ معمار القصيدة/ النص، وهي بقدر ما تقدم معمارا يرتبط بالمعنى

والأحداث والأفعال فهي تقدم معمارا يتبع نسق الكتابة وتوزع السواد على البياض، أي الربط الفضائي بين العلامات، مشكلة متوالية من الأحرف المتتابعة والمترددة لكون الشكل الكتابي فيها طرفا دالا في العملية الإبداعية، فيكون بذلك النص الشعري "فنا معماريا مكتوبا وعمارة بالمعنى المجازي يدخلها القارئ ويتجول في أرجائها ثم يغادرها، ليعيد بنائها بحسب تصوراته وخلفيته الثقافية"[11]، وفي هذا الاتجاه نجد بعض الدراسات النقدية تقف أمام شكل القصيدة العربية القديمة (الشكل العمودي) كعلامة فضائية تحيل على:

أولا: البنية الشكلية للقصيدة التي تقوم على هندسة دقيقة تعتمد تقسيما عاما يخص هيأة القافية وتوازي الأشطار وصيغة البيت الأول – خاصة – الذي يجب أن يعتمد التصريع، وتشاكل هذا المعمار مع براعة التصوير ومهارة الوصف ووضع المعاني في مقاماتها، مما يخرج الكلام متكاملا من حيث الهيأة/ الصورة ومن حيث المعنى والدلالة.

وهذا ما ألح عليه النقاد الأوائل من أمثال الجاحظ والجرجاني وحازم وابن طباطبا وقدامة.. خاصة فيما أطلقوا عليه نظرية النظم القائمة على مراعاة الدقة والفن والمبنى والمعنى، وعدم إقصاء أي عنصر من عناصر التركيب والتنظيم أو التحسين، كأنواع البديع وصور البيان والنحو والإيقاع، التي تعد جميعا قواعد للبناء الشعري، من تناسب أقدارها تقوم هندسة النص الشعري ومقوماته البنائية.

غير أن انحسار النص الشعري في هيأة فضائية وحيدة جعل الكلام والنظم يخص البنية أكثر مما يخص الشكل،كما جعل التنويعات والأصباغ أكثر جدوى حين تتصل بالمعنى، إذ ما جدوى أن يستهدف التحسين الشكل ويظهره براقا جذابا جميلا والمعنى مغسولا شاحبا باردا.

في هذا الاتجاه سار النقد القديم والتعبير عن المعنى الجيد باللفظ الجيد مع مراعاة التناسب والنظام والانسجام.. شيئا فشيئا الذي قاد الخطاب النقدي إلى التجريد وهو بصدد الحديث عن الصناعة الشعرية.

ثانيا: كما يحيل – أي شكل القصيدة – على معمار خارجي يرتبط بالسياق الاجتماعي والثقافي للمرحلة، تقوم القصيدة بمحاكاته، وتتخذ الرواية الشفوية فيه دورا في تحديد أشطار البيت وفراغاته وأشكاله الهندسية، فيكون الشكل الفضائي للقصيدة العمودية:

أ- تجل وتمظهر للمعيارية الشفوية إذ يرى أصحاب هذا الاتجاه تغلب هذه المعيارية على الشكل الكتابي كونها أقدم منه وأكثر رسوخا وثباتا وانتشارا من نسق الكتابة "فالقصيدة تظهر أول ما تظهر أنفاسا وأصواتا منسوجة ترتسم على الأسماع ارتساما موقعا في أنغام تسعى إلى ملامسة الأشياء حتى ترى بالسمع"[12] ثم تتجسد في الشكل الكتابي الذي تراعى فيه المحاكاة المباشرة لهذا الإنشاد الشفوي[13]، ولذلك خضعت هذه القصيدة إلى شروط الشفوية في تجسيدها الفضائي. فاعتبر الشكل المكتوب تمثيلا فضائيا/ مكانيا للرواية وتقييدا لها ظل محافظا على الكثير من خصائص الشفوية، من بينها فسحة التنفس القائمة بين شطري البيت الشعري، ويمثلها البياض/ أو الفراغ المتروك بين شطري البيت المكتوب الذي "جاء تطبيقا مباشرا لصدى الصوت الإنشادي"[14] فيكون "الشكل التحريري الأول صورة مباشرة ومحاكية للإنشاد الشفوي"[15] ينتج عن ذلك تناسب وتساوي في مستوى الزمان والمكان (التفعيلات، والوزن، والأشطار) تعبر عنه من ناحية لغة القصيدة المنقولة "من بعدها الزمني المنطوق إلى بعد مكاني"[16]، ومن ناحية أخرى وفي الشكل المربع أو المستطيل الذي يعطي للقصيدة تناسبا مع الإدراك الفطري للجمال الذي يعتمد على "التناسب الثنائي الذي يستمد أولياته من النموذج الإنساني نفسه ومن الطبيعة وأساسياته الجمالية التي تعتمد على التساوي والتكرار والتنظيم"[17]، وهما –أي المربع والمستطيل وكذا الدائرة– أهم الأشكال الفضائية/ الهندسية التي يعتمد عليها في فن

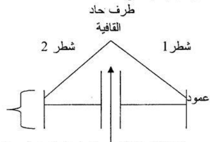
المعمار، وقد أدخلت الفلسفة الظاهراتية الأشكال الهندسية في أساس الوجود من خلال ربطها باسطقسات الوجود الأربعة: الأرض والماء والهواء والنار، من حيث امتلاكها لفضاءات تحدد وجودها وتحققها، وقد لاحظ ماكس جامر وجود هذا المفهوم الذي يربط عناصر الوجود بالفضاء منذ أفلاطون الذي تصور "أن [هذه] العناصر ممتلكة بنيات فضائية محددة"[18]، حيث جعلت "النار هرمية والهواء ثماني والأرض مكعبة والماء ذو عشرين وجها والكون نفسه ذو اثنا عشرة ضلعا"[19]، وهذا يرسخ البعد المعماري والشكل الهندسي للوجود برمته لا نستثني منه القصيدة العربية كونها شكل تنظيمي لواقع مادي محسوس يتبوأ فيه الصوت والإنشاد مكانة عالية.

ب- إن **مقطع الطلل** لم يدخر وسعا في حفر زوايا المكان داخل الشعر، وتقديم القليل أو الكثير مما وجده فيه، بغيته البناء والتشييد، ولمّ المكان وحصره والاحتفاظ به داخل النص/ اللغة، والصورة حتى يظل موجودا محفورا باقيا بقاء اللغة والصورة، فالمادة تخلق الشيء، والشاعر الجاهلي لم يتوان في خلق المكان/ الشعر باللغة، ففي اللغة يكمن الخلق، والكلمة أساس الوجود والخلق: "إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون"[20] وعلى قدر اللغة ندرك عمارة الفضاء.

وقد اقترح ابن رشيق لعقد هذه الصلة: اللغة/ الشعر، بالمكان/ البنية والشكل، الربط بين بناء بيت الشعر وبناء البيت من الأبنية في قوله: "البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع وسمكه المعنى.. وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي والأوتاد للأخبية"[21]، وهذا يجعل البيت الشعري يتحول إلى علامة إيقونية دالة على مجمل الخصائص التي تربط بين البيت من الشعر والبيت من الأبنية أو بيت الشعر.

ويتسع مدلول هذه العلامة الإيقونية عند حازم القرطاجني حين يقول: "... فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها، وهي بيوت الشعر، لكونهم يحنون إلى إدكار ملابسة أحبابهم لها... بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم، فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكرة له..."[22]، ثم يسترسل في هذا التعادل الإيقوني لهيئة بيت الشعر وما يقابله في بيت الشعر حتى يكاد يكون هو بقوله: "ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا، فجعلوا الأجزاء... مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا اطراد الحركات فيها... بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء، وجعلوا ملتقى كل قطرين... ركنا... وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما... إنها جعلت بمنزلة ما يعالي به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها..."[23].

ويعتمد محمد الماكري على قول حازم القرطاجني، فيجسد هذه الصورة الإيقونية للخباء بالرسم التالي[24]:



بهذا الشكل الإيقوني والنسق المشدود إلى ما تواضع عليه المجتمع يتم انتشال معمار البيت العربي الصحراوي القديم/ الجاهلي مرة أخرى، ويتراجع التلاشي والمحو الذي يمارسه الزمن عليه – من خلال الرياح المتناوبة على الطلل

والسيول والأمطار المدمرة له ــ معبرا عن رسوخ الشكل وعظمة ما يوفره من الحب والألفة ومختلف المشاعر الجميلة التي تعطي قيمة للبيوت كيفما كانت هذه البيوت فالبيت هو "عالم الإنسان وكونه الأول"[25]، والأمر كما يقول نيتشه "لا يتعلق أبدا بعظمة البنايات وضخامتها"[26]، وإذا كان نيتشه قد جعل الأمر عنده يرتبط أو يتعلق بروعة الهندسة الكامنة وجماليتها[27]، فإنه عند العربي يرتبط بصمود هذه البيوت وبقاء أثرها وحب ساكنيها أكثر من الاهتمام بهندستها، ولذلك نرى غياب الهندسة الدقيقة للأطلال خلف نزعة البحث عن حس العمران أو ملء الفراغ، التي تعكس رؤية الجاهلي للحياة، وارتباط هذه الرؤية بفلسفة المكان التي تولدها الأطر الاجتماعية وتحددها البنى الفكرية والمعرفية والثقافية لأي مجتمع.

إن الغطرسة التي تمثلها الأطلال كبوابة لمدينة الشعر، وانفتاح القول الشعري بها أو كما يعبر سامي سويدان : بأن "الطلل يفتح شهية القول، ويتقدم في أغلب الأحيان المواقف المهمة والعظيمة في حياة الشاعر القبلية، أو المواقف الإنسانية العامة ككل"[28] لا تتناسب مع انحدار المكان، لأن المفروض في الفضاء المعماري الفيزيقي/ الطبيعي "هو فضاء يطيب فيه العيش"[29]، ففي تعريف ابن خلدون للعمران يقول بأنه: "التساكن والتنازل في مصر أو حلة للأنس بالعشيرة واقتضاء الحاجات في طباعهم من التعاون على المعاش"[30]، والأطلال كواقع لا يعد بطيب العيش، بل على العكس يدفع إلى مفارقة المكان لأنه لم يحقق هذا المطلب، ولذلك صار الطلل فضاء خاليا من الناس إلا من بقايا شاخصة في المكان، لكن على الرغم من ضمور وظيفته كفضاء حيوي في الواقع، فإنه ظل محتفظا بقيمته المعنوية في الشعر، بل تحول إلى قيمة وتمدد داخل الشعراء حسب ظاهراتية باشلار[31]، عابرا زمن الماضي إلى المستقبل، معبرا عن رؤية وثقافة وموقف، فقد وجدناه عند المتنبي، وأبي تمام والبحتري وأبي نواس...:

- يقول المتنبي:

بَلِيْتُ بِلَى الأَطْلالِ إنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا **
وُقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ فِي التُّرْبِ خَاتِمُهْ[32]

- ويقول أيضا:

بَكَيْتُ يَا رَبْعُ حتى كِدْتُ أُبْكِيكَا **
وَجُدْتُ بِي وَبِدَمْعِي فِي مَغَانِيكَا
فَعِمْ صَبَاحًا لَقَدْ هَيَّجتَ لِي طَرَباً **
وَارْدُدْ تَحِيَّتَنَا إنَّا مُحَيُّوكَا[33]

- وقوله:

إثْلِثْ، فإنَّا أيّهَا الطَّلَلُ **
نَبْكِي وتُرْزِمُ تَحْتَنَا الإبِلُ
أوْ لا فَلا عَتْبٌ عَلى طَلَلٍ **
إنّ الطُّلُولَ لمِثْلِهَا فُعُلُ
لوْ كُنْتَ تَنْطِقُ قُلتَ مُعْتَذِرًا **
بي غَيرُ مَا بكَ أيّهَا الرّجلُ[34]

- ويقول أبو تمام:

متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل **
وقلبك منها مدة الدهر آهل
تطل الطلول الدمع في كل موقف**
وتمثل بالصبر الديار المواثل
دوارس لم يجف الربيع ربوعها **
ولا مر في أغفالها وهو غافل[35]

- ويقول أيضا:

سلّم على الربع من سلمى بذي سلم **
عليه وسم من الأيام والقدم
ما دام عيش لبسناه بساكنه **
لدْنًا ولو أنّ عيشا دام لم يدم
يا منزلا أعنقت فيه الجنوب على **
رسم محيل وشِعْب غير ملتئم[36]

- ويقول أيضا:

أثافي سعفا كالخدود لطمن حزنا **
ونؤيا كما انفصم السوار[37]

يذكر حسين عطوان في كتابه "مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، أن في ديوان أبي نواس أكثر من عشرين مقدمة طللية افتتح بها قصائده في المدح والهجاء، نذكر منها هذه الأبيات:

ألم تربع على الطلل الطماس***
عفاه كل أسحم ذي ارتجاس
وذارى الترب مرتكم حصاه***
نسيج الميث معنقة الدهـــاس
سوى سفع أعارتها الليــــالـــــي *
سواد الليل من بعد اغبساس[38]

وهذا يؤكد على تأثير معمار الطلل في الذائقة الشعرية حتى بعد انقضاء زمنه والتقدير الذي يشير إليه محمد عبد المطلب مصطفى في قوله بأن الوقوف على الطلل "اكتسب احترام اللاحق للسابق، حتى استحال الأمر إلى شيء شبيه بما يكنه الناس من احترام وتقديس للموتى من الأولياء والصالحين، واعتقادهم بأنهم لا زالوا مؤثرين حتى بعد موتهم"[39] -فهما- لا يخلدان العمل الأدبي، كل هذا يظهر نووية الطلل في الشعرية العربية القديمة، ومركزيته في بنية القصيدة جعلت بعضهم يبحث عنه في كل أشعار العصور الأدبية العربية إلى الآن[40].

يجدر بنا أن نحرك فاعلية فضاء الطلل بفاعلية مضادة تنبثق من نفس الفضاء ونفس الأماكن، ولكنها تفتقد -على الرغم من امتلائها- إلى القدرة على مجاوزته أو منافسته، كونها تشكل لحظات هشة وغير قارة لأنها سريعة لا تدوم، توهم بالاستقرار، وهي لحظة الحلم التي يتوق الجاهلي إلى تحقيقها، بدون جدوى،لأن الصحراء فضاء للتيه والضياع ولهذا يظل المجتمع العربي الجاهلي "في حاجة إلى الاستقرار، إلى مكان ثابت يقيم فيه مع أهله وقومه، تسالمه الحياة ويسالمها"[41]، فالفضاء الجاهلي فضاء متاه، وهو نادرا ما يكون عامرا، ولهذا ينوب المكان العامر المكان الخرب في النص الطللي، وقد شدت هذه المفارقة الشعرية الواقعية انتباه الدارسين منهم محمد التونجي الذي يقول: "والعجيب حقا أنهم وصفوا الديار الخربة، وذكروا الأيام الماضية، ولم يفعلوا ذلك عندما كانت عامرة، ولا يوم كانوا فيها منعمين بالأنس والألفة واللقاء.. إلا ما كان من الذكريات"[42].

إن عدم وقوف الشاعر الجاهلي على الأماكن العامرة أو العمارة بما تعنيه لغويا أي ما يعمر به المكان تنقضه أبيات زهير بن أبي سلمى ولبيد بن ربيعة العامري، فكلاهما حرص على تطويق المكان الهدف والوقوف على لحظات رخاء القبيلة: أحدهما يقف على زمن الغلبة والقوة وامتلاك المكان، والثاني يختار الزمن (أي زمن الربيع والصيف) ليعلن من خلاله أن الإنسان الجاهلي سيد الأرض وسيظل مهما تعاقب الزمن.

يقول زهير بن أبي سلمى استهزاء ببني تميم خصوم قبيلته وأعدائهم، وقد علم أنهم ينوون غزو غطفان، وافتخارا بأماكن نزولهم إظهارا لشجاعة قومه وقوتهم وعزتهم ومنعتهم:

**ألا أبلغْ لديْكَ بَنِي تمَيم **
وَقدْ يَأتِيكَ بالنُّصْح الظَّنُـــونُ
**بأنَّ بُيُوتَنا بمَحَلِّ حَجْر **
بِكُلِّ قـــرارَةٍ مِـــنها نَكُــــونُ
**بأوْدِيةٍ أسافِلُهنَّ رَوضٌ **
وأعلاها، إذا خِفْنا حُصُونُ
**نَحُلُّ سُهُولَها فإذا فَزعْنا **
جَرَى مِنهُنَّ بالآصَالِ عُــــونُ
**بكُلِّ طُوالةٍ وأقبَّ نَهْــــدٍ **
مَرَاكِلُها مِنَ التَّعــداءِ جُــــونُ[43]

وهي تكمل أبيات منسوبة لأبي سلمى يقول:

وَلَنا بقُدْسٍ فَالنَّقِيعِ إلى اللَّوَى
رجَعٌ، إذَا لهِثَ السَّبَنْتَى الوالِغُ
وَادٍ قَـــرارٌ مَـــاؤُهُ وَنَبَاتُـــــهُ
تَرْعَى المَخَاضُ بهِ، وَوَادٍ فارِغُ
صُعُدٌ، نُحَرِّزُ أهْلَنا بِفُرُوعِهِ
فِيهِ لَنَــا حِرْزٌ وعَيــشٌ رَافِـــغُ[44]

أما لبيد بن ربيعة العامري فيقدم فضاء تعمره الحركة ويضج بالحياة قائلا:

كُبَيْشَةُ حَلّتْ بَعْدَ عَهْدِكَ عَاقِلا
وكَانَتْ له خَبْلاً عَلى النّأي خَابِلاً
تَرَبَّعَتِ الأشْرَافَ ثم تَصَيَّفَـــتْ
حَسَاءَ البُطاحِ وانتجَعْنَ المَسَــايـــلا

تَخَيَّرُ مَا بَيْنَ الرِّجَامِ وَوَاسِطٍ**
إلى سِدْرَةِ الرَّسَّيْنِ تَرْعَى السَّوَايِلا
يُغَنِّي الحمامُ فوقَها كُلَّ شَارِقٍ*
عَلَى الطَّلْحِ يَصْدَحْنَ الضُّحَى والأصَائِلا(45)

إن العمران الذي تطرحه الأبيات السالفة الذكر يستمد وجوده من الأرض كأهم مقوم وأساس لهذا العمران عليها تتوقف قيمتا الاستقرار أو الرحيل، يتأسس ذلك على مدى ما تهبه هذه الأرض من ماء وأودية، وغدران وشعب وبرك، وما تنتجه من خضرة وشجر وكلأ تمنح قيم الوجود والتواصل (كبيئة حيوية نمارس فيها حياتنا ووجودنا). وما عدا ذلك فالخيمة تتأرجح بين النصب والتقويض، والناس يحلون في المكان ثم يغادرون، وبذلك تختصر العمارة في: السهول/ للعيش وقت السلم، والجبال/ للحماية عند الحرب، وما بينها يكون : الروض والنخل والماء والحمام، والحيوان دواعي لاستقرار الإنسان في الأرض، وانتفائها يكون مدعاة أيضا للرحيل والبحث عن أرض أخرى تتوفر فيها هذه الأسباب.

يقدم الفضاء الطللي ـــ في كل مرة ـــ مكانا مألوفا، مكونا من فسيفساء فضائية توهم بواقعيته، فالجبل مسمى (عاقل وسلمى، وأبان والقنان) والوادي معروف (الرس، والرسيس، والسوبان) والأرض هي: رملية، غليظة، متغولة، مرتفعة أو سهلة منبسطة، يتوقف عمرانها على البرك والأودية، وبالتدقيق على وجود الماء، فالماء هو الذي يجمع/ أو يفرق، هو الذي يخلق العمران في المكان/ أو يحوله إلى طلل (بجعله طللا)، ولذلك نجد هذا العمران يتكرر بأوجه متعددة : في الطلل أو الرحلة أو النسيب... أو غيرها، ليدفع الشاعر من حس المكان الطللي ويعمق فضائيته في مقدمة القصيدة، فيصبح قابلا للقياس والإحاطة والتأطير، وبذلك يعبر عن: أن للمكان فكرا، تعبر عنه الهندسة، وأن الفضاء يعبر عن خصوصية كل شعب والتي تتجلى في طريقة عمرانه الأرض أي (فن العمارة)، وهو ما عبرنا عنه بالهوية، وإن الفضاء العامر موجود بالقوة في فضاء الطلل من خلال الإشارات إلى الديار، الطلل، الرسم، المنازل، الربع، الدمنة الحي، المغنى، العرصة...، وقد قسمناها إلى أربع وحدات بحسب كثافة ظهورها في مقدمات القصائد الطللية في دواوين شعراء المعلقات العشر لنتمكن من خلالها التقاط تفاصيل البناء والعمارة في النص الجاهلي.

وتظل نفس العلامات المعمارية (الدار، الرسم، الربع، تسمية الأماكن، الأشياء) هي ذاتها التي تنتج معمار الطلل في الشعر وتعمق الإحساس بقوة الفضاء المسكون المستدعى إلى الشعر، ليس كما هو في الواقع وإنما كما تعيد إنتاجه الذاكرة والمخيال الشعري محملا بثقافة وإيديولوجية وبعوالم خفية نفسية وأسطورية قامت اللغة الشعرية بمحايثته وإخضاعه لنحوها "وللغة نحوها الخاص الذي يختلف عن نحو الأشياء في الواقع"(46).

وبذلك تصبح تلك المصطلحات التي تدل على الطلل –وعلى الرغم من تكرارها– "موادا أولية اختلف تشكيلها من شاعر لآخر، ومن غرض لآخر باختلاف المقاصد التي يتطلب كل منها أوعية بيانية خاصة به..."(47) حيث ترتسم معمارية للطلل ويثبت له شكل ووجود كفضاء نصي، وكفضاء متخيل ذي حمولة تاريخية وواقعية ارتبط بظرف بيئي، سواء تعلق الأمر بالجفاف والجدب أو بالأيام والحروب أو بتجارب الشعراء الخاصة التي أمدت التجربة الشعرية برموز فضائية، شكلت معمارا شعريا يلخص رؤية الجاهلي للحياة والحب والزمن والموت.

الهوامش

[1]– حسن نجمي، الشاعر والتجربة، دار الثقافة للنشر والطباعة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص233

[2]– سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1999، ص43.

[3]– اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط/1، سنة 1988، ص6.

[4]– سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، ط/1986، ص320.

[5]– حسن نجمي، الشاعر والتجربة، ص 233.

[6]- هوبرت داميش، المكان والزمان وفنون المكان، الزمان والمكان اليوم، الحصاد للطباعة، ص202.
[7]- المرجع نفسه، ص 202.
[8]- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت _ لبنان، ط1، 1991، ص145.
[9]- عبد الباسط الكراري، دينامية الخيال، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2004، ص281.
[10]- المرجع نفسه، ص 282.
[11]- جوزيف. إ.كسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، مقدمة المترجم، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص9.
[12]- حسين الواد، اللغة الشعر في شعر أبي تمام، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص117.
[13]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص35.
[14]- المرجع نفسه، ص37.
[15]- المرجع نفسه، ص37.
[16]- المرجع السابق، ص36 عن: محمود فهمي حجازي، اللغة العربية عبر القرون، ص15.
[17]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص38.
[18]- جوزيف. إ.كسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص19.
[19]- المرجع نفسه، ص19.
[20]- القرآن الكريم. (سورة يس).
[21]- ابن رشيق، العمدة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت _لبنان، ط5، 1981، ص121.
[22]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط2، 1981، ص250-251.
[23]- المرجع السابق، ص251.
[24]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص142
[25]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص42.
[26]- بودومة عبد القادر، هندسة لأجل الذكر والفكر، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، عدد39، مجلد 10، كانون الأول 1999، ص84.
[27]- المرجع السابق، ص84.
[28]- سامي سويدان، في النص الشعري القديم، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص295.
[29]- عبد السلام محمود، سيميائية العمارة والفنون في المجتمع العربي، الحياة الثقافية، تونس، السنة 26، العدد 125، ماي 2001، ص19.
[30]- ابن خلدون، المقدمة، دار الشعب، القاهرة، د.ت، ص37
[31]- ديوان المتنبي، المجلد الثاني، شرح البرقوقي، تحقيق: عمر فاروق الطباء، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د. ت، ص318.
[32]- الديوان، المجلد2، ص84.
[33]- الديوان، مجلد2، ص297.
[34]- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، الديوان، مجلد3، ط/2، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص112.
[35]-المرجع نفسه، ص355.
[36]- ديوان أبو تمام، شرح الخطيب التبريزي، ص184
[37]- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص129.(أسحم): السحاب المتراكب -(ارتجاس): الرعد له صوت مدوي- (الميث): الأرض، السهل- (المعنقة): الكثيب الصغير من الرمل- (الدهاس): المكان السهل- (الاغبساس): بياض فيه غبرة.
[38]- محمد عبد المطلب مصطفى، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، ط1، 1996، ص 159.
[39]- محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001.
[40]- سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.
[41]- سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، 1986، ص220.
[42]- محمد التونجي، دراسات في الأدب الجاهلي، حلب، 1980، ص97.
[43]- الديوان، ص139.
[44]- ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، ت فخر الدين قباوة، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982، ص 272.
[45]- الديوان، ص232.
[46]- المنذر العياشي، الكتابة الثانية، وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1998، ص51.
[47]- أبو القاسم رشوان، استدعاء الرمز المكاني في الشعر القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1995، ص30

أضواء على المرأة بالمغرب الإسلامي

د. سهيلة عبريق

لم يكن المغرب الإسلامي (عدوة المغرب والأندلس) بكل التحولات التي شهدها، مجتمع الرجل وحده، بل كان للمرأة فيه شأن مهم، ودور حضاري يساعد على ارتقائه، فالمرأة بالأندلس ونتيجة للاستقرار الذي أمنه الخلفاء الأمويون تمتعت بمكانة عالية وخرجت بنشاطها إلى الحياة العامة سواء في ذلك سيدات المجتمع الراقي أم بنات الطبقات الفقيرة. وهكذا فقد وجدت إعزازا من مسلمي الأندلس منذ فجر دخولهم إلى شبه الجزيرة، إذ لما علم الأمير المنصور بن أبي عامر أن امرأة مسلمة مأسورة لدى أحد ملوك اسبانيا أجبر ذلك الملك على أن يجثو على ركبتيه لتقديم ألوان الاعتذار(1).

وفي مجتمع صنهاجة حظيت المرأة بوضع كريم، وكانت تشارك الرجل نفوذه[2]، كما أنها برزت سافرة في المجتمع وشاركت في الحياة العامة منذ الطور الصحراوي[3]. فلما آلت السيادة إلى قبيلة لمتونة -مؤسسة الدولة المرابطية-[4]. حرصت النساء على الاحتفاظ بمنزلتهن في بلاط المرابطين حيث أتيح لهن التمتع بالسلطة[5] وازداد اختلاطهن بالرجال، وهو ما أغضب المهدي بن تومرت -المؤسس الروحي للدولة الموحدية- الذي استعمل العنف للحد من هذا الاختلاط[6] على أن مسألة السفور لم تكن أمرا مستغربا في المجتمع الأندلسي الذي اعتاد رؤية المرأة سافرة تشارك في الأعمال خصوصا في الطبقات الدنيا. ولعل المكانة الرفيعة للمرأة المرابطية تتجلى في حضورها في قصائد الشعراء، حيث مدح الأعمى التطيلي الأميرة حواء بنت تاشفين فقال:

-مليكة لا يوازي قدرها ملك**
كالشمس تصغر عن مقدارها الشهب[7]

ومدح ابن خفاجة الأميرة مريم بنت إبراهيم فقال:

-وكفى احتماء مكانة وصيانة **
أني علقت بذمّة من مريم[8]

وقد اهتمت المرأة الأندلسية بالتأنق، حيث اتخذت أبهى الثياب في مختلف الفصول، وانتعلت جيد الأحذية، كما كانت تهتم بصبغ الشعر بالسواد والشقر واستعمال الكحل والعطور، حتى أنها وصفت بالثريا لحسنها[9].

وكذلك كانت المرأة بعدوة المغرب تهتم بتأنقها وتجملها (سواء في عهد المرابطين أم الموحدين) حيث اشتهرت اللمتونيات بجمالهن وكانت نساء بلاد السوس غاية في الجمال والحسن(10) وكذلك كانت نساء مملكة مراكش بارعات الجمال[11].

ولعل من الخصائص البارزة في حياة الأسرة المسلمة سواء في المشرق العربي أم بالمغرب الإسلامي كثرة احتفالاتها العائلية كحفل الزواج مثلا، وقد مارست الأندلسيات حقها الشرعي في اختيار الزوج، فعائشة بنت أحمد القرطبية، ردت على من لم تره كفؤا لها بقولها:

-أنا لبوة لكنني لا أرتضي***
نفسي مناخا طول دهري من أحد
-ولو أنني أختار ذلك لم أجب***
كلبا وكم غلقت سمعي عن أسد[12]

على أنّ مسألة الزواج في الأندلس لم تختلف عما كان يحدث في مختلف البلاد الإسلامية سواء بالمغرب أو بالمشرق.

وفي عهد المرابطين يبدو أن غلاء المهور، وكذا رواج تجارة الجواري أديا إلى عزوف الرجال عن الزواج، فبلغت النساء سنا متأخرة

حتى كانت المرأة بمدينة آزكي بعدوة المغرب إذا بلغت الأربعين تصدقت بنفسها على من يريدها[13].

وتجدر الإشارة إلى أن مسألة المهور كانت تختلف حسب موقع العائلات في الهرم الاجتماعي[14] فمهر الصحراء أقل تكلفة من سهر المدن ولهذا أكثر عبد الله بن ياسين – المؤسس الروحي لدولة المرابطين– من الزواج، إذ لم يجاوز في مهر من يخطبها أربعة مثاقيل[15].

وكان الزواج يتم عن طريق الخاطبة، إذ كان لها دور مهم في عقد الزيجات.

وكان عقد النكاح يتم في المساجد سواء في القرى أم المدن وهذا طلبا[16] للبركة، كما كان من عادة الأولياء في المغرب الإسلامي تجهيز بناتهم قبل العرس بجهاز (حلي– لباس– فرش) يعرف بالشوار[17] ولعل ما يؤكد حرص الآباء على توفير الحياة الكريمة لبناتهم بالمغرب الإسلامي هو كتابة الأملاك لهن حتى لا يتعرضن لمشكلات الإرث[18]. ولأن المرأة بالمغرب الإسلامي سواء بعدوة الأندلس أم المغرب خرجت إلى الحياة العامة فقد تجاوزت معاونتها لزوجها حدّ خدمتها في المنزل إلى معاونته بعائد الصناعات المألوفة من غزل ونسيج، حيث عملت كدلالة أو تاجرة متنقلة[19] كما عملت على صناعة البرانس وحياكة الملابس[20]. وكذلك رعي المواشي وبيع اللبن[21]، وكانت المرأة الثرية تعمل على إدارة ثروتها بنفسها على غرار الأميرة تميمة بنت يوسف بن تاشفين[22] وقد حذت المرأة الموحدية حذو أختها المرابطية في العمل.

وكما ساهمت المرأة بالمغرب الإسلامي في الحياة العامة فقد مارست أيضا النشاط السياسي، كالسيدة صبح زوجة الخليفة الحكم المستنصر إذ كان يقصدها العظماء وذوو الحاجات[23]. ومن اللائي كان لهن نفوذ بعدوة الأندلس السيدة كفاف زوجة محمد بن زياد قاضي مدينة لوشة إذ كانت تعينه فيما استعصى عليه من أمور القضاء[24].

وبعدوة المغرب كان للمرأة الإباضية المتعلمة حق امتحان المترشح للقضاء[25] كما كان للمرأة المرابطية دور سياسي عظيم، حيث كان لبعض النساء الحرائر والمحظيات تأثير على مجريات الأمور، ولعل أهمهن:

– زينب بنت إسحاق الغزاوية وكانت ذات رأي حازم، إذ بها استقام الحكم ليوسف بن تاشفين[26].

– حواء بنت تاشفين التي أشاد الأعمى التطيلي بكرمها ونسبها وتدينها فقال:

– أما رأيت ندى حواء كيف دنا * بالغيث إذا كان يأتي دونه العطب[27]**

– مريم بنت إبراهيم بن تفلويت، وكانت مقصدا لذوي الحاجات حيث خصها ابن خفاجة بشعره.

– الجارية قمر زوجة أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين حيث برزت في السياسة والأدب(28).

ومن اللائي برزن في عهد الموحدين زوجة الخليفة يوسف بن عبد المؤمن بن علي حيث كانت تشير عليه بتعيين بعض قراباتها في المناصب[29].

كما اشتد نفوذ الجارية حباب زوجة الخليفة الموحدي أبي العلاء إدريس المأمون وأم ولده الرشيد[30] إذ كان لها يد طولى في الاضطراب الذي شهدته الدولة الموحدية. ومع هذا يبقى النفوذ السياسي للمرأة الموحدية أقل بكثير من النفوذ الذي شهدته المرأة في البلاط المرابطي.

ومن الناحية الثقافية جاذبت المرأة المغربية الرجل أسباب العلم، حيث عرفت النساء بحفظ القرآن ورواية الحديث ودروس الفقه[31].

ففي العهد الإباضي برزت أخت الإمام أفلح في علم الحساب والتنجيم[32].

وفي عهد الأغالبة نبغت أسماء بنت أسد بن الفرات في رواية الحديث والفقه[33].

وفي عهد الصنهاجيين اشتهرت الأميرة أم ملال بنت المنصور بن يوسف الصنهاجي بالعلم والأدب[34].

وكان للعلوم والأدب عند أهل الأندلس حظ وافر، حيث شاع تعلم البنات، حتى بلغت بعضهن درجة الأستاذية في اللغة والأدب[35]، ومن الأسماء التي شكلت النهضة العلمية في العصر الأموي:

- غالبة بنت محمد[36]
- خديجة بنت جعفر بن نصير بن التمار التميمي[37]
- فاطمة بنت محمد بن علي اللخمي[38]

أما في عصر الطوائف فقد نبغت:

- خديجة بنت أبي أحمد بن سعيد الشنتجالي وكانت محدثة فاضلة[39]
- ريحانة تلميذة أبي عمرو المقرئ، برعت في علوم القرآن[40]

وفي عصر المرابطين فسح المجال العلمي للمقبلين عليه، حيث حرصت كثيرات من النساء على الذهاب إلى المساجد لسماع الدروس الدينية ومن عالمات هذا العصر:

- خديجة بنت الفقيه أبي علي الصدفي، كانت تحفظ القرآن والحديث[41]
- طونة بنت عبد العزيز[42]
- حفصة بنت موسى بن حماد (قاضي مراكش)[43]

كما شهدت عدوة المغرب في عصر المرابطين شاعرات اشتهرن بالمشاركة في الأدب وتذوق الشعر وإنشاده من أهمهن:

- حواء وزينب بنتا الأمير إبراهيم بن تفلويت[44]
- ورقاء بنت ينتان ومهجة بنت عبد الرزاق[45]
- الأميرة مريم بنت الأمير إبراهيم وكانت تحاضر بالشعر[46]
- الأميرة أم طلحة تميمة بنت يوسف بن تاشفين التي قالت وقد أحست بإعجاب كاتبها لها:

-هي الشمس مسكنها في السماء * فعزّ الفؤاد عزاء جميـــلا**
-فلن تستطيع إليها الصعـــودا * ولن تستطيع إليك النزولا[47]**

ولم يشذ عصر الموحدين عن سالفيه في أخذ المرأة بأسباب النهوض الفكري، حيث ساهمت في مختلف ضروبه، خاصة وأن الموحدين جعلوا التعليم إجباريا على النساء والرجال[48].

ومن مثقفات العصر نذكر:

- الأميرة زينب بنت الخليفة يوسف بن عبد المؤمن بن علي[49]
- أم خيرونة الفاسية وكان لها دور في نشر المذهب الأشعري بين النساء[50]
- أم المجد مريم بنت أبي الحسن الشاري، برزت في علم الحديث والرواية[51].

أما عن أديبات العصر فنذكر:

- الأميرة رميلة ابنة الخليفة عبد المؤمن بن علي وكانت تنظم الأزجال ولها باع في الفصاحة والنظم[52].
- السيدة حفصة بنت القاضي أبي حفص بن عمر[53]
- السيدة أم النساء بنت عبد المؤمن التاجر الفاسي، قالت في والي فاس:

-جاء البشير بوعد كان ينتظر * فأصبح الحق ما في صفوه كدر**
-من خير هاذ غدا بالهدي يأمرنا * وفي أوامره التسديد والنظر[54]**

هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ الأندلسيات كان لهن اليد الطولى في البلاغة ونظم الشعر والموشحات[55] حيث شهدت الأندلس كوكبة من الشاعرات كحسانة التميمية وعائشة بنت أحمد القرطبية وحفصة بنت حمدون الحجارية ومريم بنت أبي يعقوب الأنصاري، ونزهون القلاعية وولادة بنت المستكفي وحفصة الركونية وغيرهن.

إذن فالمرأة بالمغرب الإسلامي، لم تكن مجرد وتر يلهب عاطفة الرجل، فيدعوه إلى القول، كما أنها لم تكن مجرد قينة تشترى بأثمان باهضة، وإنما ساهمت في تطور الحركة الأدبية، كما خاضت أدوارا طلائعية في مجالات مختلفة.

الهوامش:

1- حسن أحمد النّوش: التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1412هـ/1992م، ق3، ص334

2- حسن علي حسن: الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس (عصر المرابطين والموحدين)، ط1، مكتبة الخانجي –مصر- 1980م، ب3، ف2، ص: 352.

3- ابراهيم القادري بوتشيش: المغرب والأندلس في عهد المرابطين –المجتمع- الذهنيات- الأولياء-ط1- دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت –لبنان- 1993م، ص: 48.

4- لمتونة بطن من بطون صنهاجة، ينظر: أبو عبيد البكري (عبد الله بن عبد العزيز بن أبي مصعب): المغرب في ذكر بلاد إفريقيا والمغرب، طبع باعتناء البارون دي سلان –الجزائر- 1274هـ/ 1857م، ص: 164.

5- عصمت عبد اللطيف دندش: دور المرابطين في نشر الإسلام في غرب أفريقيا، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت –بنان- 1408هـ/1988م،ف4، ص136

6- أبو بكر بن علي الصنهاجي (البيندق): كتاب أخبار المهدي بن تومرت، ط2، تقديم وتحقيق عبد الحميد حاجيات –الجزائر- 1986م، ص: 31.

7- ديوان الأعمى التطيلي: د ط، تح، جان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت –لبنان- 1963م، ص17.

8- ديوان بن خفاجة: د ط، تح كرم البستاني، مكتبة صادر – بيروت- 1951م، ص: 262.

9- زكريا بن محمد القزويني: أثار البلاد وأخبار العباد، د ط، دار صادر للطباعة والنشر –دار بيروت للطباعة والنشر- 1380هـ/ 1960م، ص: 103.

10- أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن إدريس الحمّودي الحسني –الشريف الإدريسي- نزهة المستاق في اختراق الأفاق- دط، مكتبة الثقافة الدينية – القاهرة- دت، مج1، الاقليم3، ج1، ص: 227- 228.

11- الحسن بن محمد الوزان الفاسي (ليون الأفريقي): وصف أفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر –ط2– دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983م، ج1، ق2، ص:101.

12- أحمد بن محمد التلمساني (المقري): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزير مالسان الدين بن الخطيب، تح، حان عباس، دط، دار صادر، بيروت، 1388هـ/ 1968م، مج4، ب7، ص:290.

13- الشريف الإدريسي: نزهة المستاق، ج1،الاقليم3،ج1،ص225

14- عبد الواحد طه ذنون: دراسات في حضارة الأندلس وتاريخها، ط1، دار المدار الإسلامي –بيروت- لبنان، 2001م، ص: 104- 105.

15- أبو العباس أحمد بن محمد (ابن عذارى المراكشي): البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ط3، تح، حان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، ج4، 1983م، ص:16.

16- كمال أبو مصطفى، جوانب من حضارة المغرب الإسلامي من خلال نوازل الونشريسي، دط، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، 1977م، ف1، ص:11.

17- احمد بن يحي الونشريسي: المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوى علماء أفريقيا والأندلس والمغرب، دط، إشراف محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1401هـ/ 1981م، ج6، ص: 429- 430.

18- المصدر نفسه:ج7، ص186

19- عزّ الدين أحمد موسى: النشاط الاقتصادي في المغرب الإسلامي خلال القرن السادس الهجري، ط1، دار الشروق – بيروت- 1403هـ/ 1983م، ف5، ص: 284.

20- ليون الأفريقي: وصف لأفريقيا، ج1، ق2، ص:183.

21- المرجع السابق:ف3،ص201

22- عصمت عبد اللطيف دندش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدّين، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان- 1408هـ/ 1988م، ب2، ف3، ص: 303

23- حول مكانة صبح السياسية ينظر: قدرية حسين: شهيرات النساء في العالم الإسلامي، تعريب عبد العزيز أمين الخانجي، ط1، مطبعة السعادة 1334هـ/1924م، ج2، ف4، ص:153.

24- المقري: نفح الطيب، مج4، ب7، ص294

25- مليكة حميدي: المرأة المغربية في عهد المرابطين، رسالة ماجستير –جامعة الجزائر- كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ، 1422هـ/2001- 2002م،ف1،ص26

26- عباس بن ابراهيم المراكشي: الأعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، ط1، المطبعة الجديدة، فاس، 1355هـ/ 1963م، ج1، ص64

27-ديوان الأعمى التطيلي،ص16

28- الخليل النحوي: بلاد شنقيط، دط، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس، 1987م، ب3، ف3، ص:290.
29- حسن علي حسن: الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس (عصر المرابطين والموحدين)، ب3، ف2، ص:355.
30- أبو الحسن علي بن عبد الله بن أبي زرع: الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك وتاريخ مدينة فاس، طبعة 1843م، ص:170.
31- عبد الله عفيفي: المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، ط2، دار الرائد العربي، لبنان، 1402هـ/1982م، ج3، ص155
32- أبو زكريا يحي بن أبي بكر: سير الأئمة الرستمي وأخبارهم، تح، إسماعيل العربي، دط، المكتبة الوطنية، الجزائر، 1399هـ/1979م، ص:82
33- أبو الفضل عياض بن موسى بن عياض اليحصبي: ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تح أحمد بكير محمود، دط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ودار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا، ج1، ص602.
34- حسن حسين عبد الوهاب: شهيرات التونسيات، دط، المطبعة التونسية، 1934م، ص: 43-44.
35- ديوان ابن زيدون ورسائله: تح علي عبد العظيم، دط، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع - الفجالة- القاهرة، دت، ص: 16.
36- أبو القاسم خلف بن عبد الملك ابن ديتكوال: الصلة، ط1، تح ابراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1410هـ/1989م، ج3، رقم الترجمة 1538، ص991.
37- المصدر نفسه: ج3، رقم الترجمة 1544، ص993.
38- المصدر نفسه: ج3، رقم الترجمة 1540، ص:991.
39- المصدر نفسه: ج3، رقم الترجمة 1551، ص996.
40- الظبي أحمد بن يحي بن أحمد بن عميرة: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تح ابراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1410هـ/1989م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. رقم الترجمة 1592، ص531.
41- محمد المنتصر الردسوني: الشعر النسوي في الأندلس، دط، تقديم عبد الله كنون، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978، ص145
42- ابن بشكوال: الصلة، مج 13، ج3، ص:996- 997.
43- ابراهيم القادري بوتشيش: المغرب والأندلس في عصر المرابطين: ص50.
44- الخليل النحوي: بلاد شنقيط، ب3، ف3، ص290
45- بوتشيش: المغرب والأندلس في عهد المرابطين، ص:51.
46- دندش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين، ب3، ف4، ص: 316.
47- ابراهيم حركات: المغرب عبر التاريخ (من عصر ما قبل التاريخ إلى نهاية عصر الموحدين) ط3، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1414هـ/ 1993م، ج1، ص218
48- مجموع رسائل موحدية من إنشاء كتاب الدولة المؤمنية: إصدار ليفي بروفنسال، دط، مطبوعات معهد العلوم العليا المغربية، الرباط، المغرب الأقصى، 1941م، الرسالة 23، ص123
49- محمد المنوني: العلوم والآداب والفنون على عهد الموحدين، دط، مطبعة المهدية، تطوان، المغرب، 1950م، ص33
50- عبد العزيز بن عبد الله: فاس منبع الإشعاع في القارة الإفريقية، دط، المطبعة الملكية، الرباط، 1421هـ/2001م، ج1، ص199
51- عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب المغربي، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1395هـ/1975م، ج1، ص153
52- المصدر نفسه، ج1، ص153
53- المصدر نفسه، ج1، ص153
54- المصدر نفسه، ج1، ص154
55- مريم قاسم الطويل: مملكة الحرية في عهد المعتصم بن صمادح، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1414هـ/1995م، ب2، ف1، ص80.



من تنبؤات الشعراء.. اللزوميات أنموذجا

أ. حفصة جعيط

التنبؤات معرفة ظنية

ليس التنبؤ معرفة مطلقة للمستقبل فهو لا يتعدّى التوقع، فقد ورد في آيات الذكر الحكيم أنّ الملائكة توقعت من الإنسان القتل وسفك الدماء ﴿وإِذْ قالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قالوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا ويَسْفِكُ الدِّمَاءَ ونَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ ونُقَدِّسُ لَكَ قالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُون﴾(البقرة:30)، إلا أنّ توقعاتهم لم تصدق كلها، إذ زوّد الباري الإنسانَ بقوّة ناطقة يدرأ بها السلوك البهائمي ويعرض عن إراقة الدماء وإن كان غير معصوم منها، أما مسحة الملائكة التشاؤمية فيحتمل أن يكون مصدرها صورة المخلوقات الأولى الشرسة التي عمّرت الأرض، أو بسبب التباين بين الإنسان والملائكة بحيث طُهّرت هي من الشهوات بينما ظل الإنسان أسيرها[1]، فالتوقع أقرب إلى التخمين وقد يصدق التخمين مع أنه احتمالي.

ومهما بلغت تنبؤات الأدباء والمفكرين من الصدق فإنّ اليقين سوف يظلّ بعدمها، ويقف المجهول ساخرا من عجز البشرية العقلي أمام تحدّيه، وتبقى التوقعات مجرّد محاولة منهم لرفع بعض حجبه انطلاقا ممّا حفر من أحداث في نفوسهم أو ممّا هو كائن، ولذلك قسم وليد زريق الغيب إلى نسبي «وهو مصدر من مصادر المعرفة»[2] ومطلق «أبقى الله مفاتيح خزائنه بيده»[3]، ويبقى من آيات قدرته وعظمته وتصريفه الكون وفق ترتيبه له ﴿ولِلَّهِ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ والأَرْضِ وإِلَيْهِ يُرْجَعُ الأَمْرُ كُلُّهُ فاعْبُدْهُ وتَوَكَّلْ عَلَيْهِ ومَا رَبُّكَ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ (سورة هود:123).

حظ اللزوميات من التنبّؤات

وهبت الطبيعة الفنانين أكثر من غيرهم من الناس قدرة ولوج عالم التوقع، فهم يملكون طاقة إبداعية تمكنهم من اختراق الواقع والحسّ، وتختلف تفسيرات المفكرين والفلاسفة وعلماء النفس لهذه القدرة. فردّها العالم الفرنسي(Maser) مايزر إلى الحاسة السادسة وهي المعرفة التي «تحصل بطريق خارق لما هو مألوف ومعتاد ومخالف لقوانين.

الطبيعة ويتمّ دون استخدام أيّ من الحواس الخمس المعروفة»[4]، بينما ربطها الشيخ ابن سينا بالإشراق والفيض وما يحدث للنفس من إلهام[5]، وفسّرها وليد زريق تفسيرا دينيا فذهب الى أنها «من عطاءات الخالق لخلقه وقد وزّعها بين عباده لحكمة يريدها ولا يدري لغزها إلا الله»[6] أمّا عالم النفس يونج فقد وربط قوّة استبصار الفنانين وتنبؤاتهم باللاشعور وعدّهم «من النوع الكشفي يتمتعون، في رأيه، بالقدرة على استشعار المستقبل لأنهم على اتصال بالعوامل اللاشعورية»[7].

إذا كانت الموضوعاتية «هي التعبير عن هوس لا يُنقب عنه فيما أراد الأديب أن يقوله وإنّما على مستوى النص نفسه»[8]، فإنّ في فنّ أبي العلاء المعري ما يوطئ لدراسة هذه الطاقة التي مثّلت حدّين في حياته، فكانت معينه القوي في معاينة الزمن، وبالمقابل شكلت مصدر قلقه الوجودي. يفصح المعري عن هذه الطاقة بما يدعو الدارس الى إيثارها بعناية خاصة وتعقبها، حيث يقول:

وَقَدْ صَدَقَتْ ظُنُونٌ مِنْ رِجَالٍ ... تَخَفَّوْا مَا تَوَارَى بِالتَّخَفِّي
رَأَوْا مُتَسَتِّرًا عَنْهُمْ بِسُدٍّ ... لِيَأْجُوجٍ كَمُسْتَتِرٍ بِشِفِّ[9]

ورد الخطاب بصيغة التعميم وما من شكّ أنّ ذات الشاعر المبدعة تدخل في دائرته،

ولكنّه آثر التخفي وراء الغائب ليوسّع حلقة النظرة الثاقبة لأمثاله من الألمعيين.

ويسفر بما تطفح به عقول الأدباء من رؤى ثاقبة للمستقبل بصيغة الأنا، فيكشف الخطاب عن حاسة الشاعر السادسة التي لا تمهل الزمن فينال منه، ويبدي حنكته في المجال وكأنّه على أهبة المجابهة، ولكنّ الزمن متحرك لا يعيد نفسه وكثيرا ما أقرّ هذا في فته. فإن كان الظاهر هو الاستعداد لمنازلة الزمن فالباطن هو التوجّس منه، لأنه ظل يعجزه:

مَتَى تُحَاوِلْ فارِسًا مِنْ فِرَاسَةٍ
فإنِّي مِنْ زَيْدٍ وبَسْطَامَ أَفْـرَسُ
أخَالُ فَلاَ أشْوِي وتِلْكَ فَضِيلَةٌ
ولكنَّني بالخيْلِ لا أتَمَرَّسُ[10]

يقدمّ الشاعر البرهان على شق الأدباء عصا الطاعة على الترتيب الزمني ويبدو أكثر ثقة في هذه الطاقة التي بفضلها يخرق المبدع لحظات الحاضر إلى المستقبل، ونَخَالهُ حجة ثبتا فهو الفارس المتشرب من معين الزمن، وحظه من مثل هذا التجارب كبير:

الألْمَعِيُّونَ إنْ ظَنُّوا وإنْ حَدَسُوا
ظَنَنْتُهُمْ بِيَقِينٍ وَاضِحٍ ثَلِجُوا[11]

تفطّن فرويد لهذه الحقيقة فسلّم بظفر الفنّ بكثير من خبايا المستقبل، وقدرة الفنان على تنمية عالمه الباطني الذي هو آلة تخطي حواجز الزمان، وتلمّس أسبقية الأدب على أشكال المعرفة الأخرى فقال: «لقد اكتشف الشعراء والفلاسفة قبلي العقل الباطن، وما استكشفته أنا هو الطريقة العلمية التي يمكن بواسطتها دراسة العقل الباطن» [12].

لا ينفصل الإبداع عن الذات المبدعة فهو لسان حالها حتى إنّ الأديب ديبوس لبراونينك قال: «إنّني ذاهب للبرهنة على روحي»[13]، وهذا ما يقودنا إلى ذكر ما وقفنا عليه في أشعار المعري بعد القراءة المستأنية لها، فقد أفصحت عن تنبؤاته في اللزوميات وندرتها في سقط الزند و الدرعيات، فما السرّ؟

لا يغيب عن أيّ دارس أنّ المعري أبدع اللزوميات في محبسه بمعرة النعمان فكانت خزانة أسراره، والثابت أنّ رحلة الشاعر في الحياة مرّت بمرحلتين، الأولى مثّلت الانفتاح على العالم الخارجي واختبار عالم الناس في الشام ثمّ العراق والنفوذ إلى طبائعهم وأخلاقهم الأمر الذي طعنه طعنة جارحة[14] لم يستطع أن يكظمها خاصة أنّ الرحلة اصطدمت بعالمه التخيلي الذي حوى بشرا خلعوا رداء الزّيف، وظلّت هذه الصورة تطفو إلى الشعور في القصائد والمقطعات منفلتة من كلّ رقابة:

العَقْـلُ يُخْبِـرُ أنّني فِي لُجَّـةٍ
مِنْ بَاطِـلٍ وكَذَا هَذَا العَالَـمُ
مثْلُ الحِجَارَةِ فِي العِظَاتِ قُلُوبُنَا
أوْ كَالحَـدِيدِ فَلَيْتَنَا لاَ نألَـمُ[15]

أمّا الطور الثاني فيمثّل مرحلة الانسحاب من صحب حياة أذاقته أشجان الأسى، واجتناب ضجيج المنافقين والمتزلفين لا يفارقه الإيمان بأنّ «التألّه موجود في الغرائز»[16]، ولم يعرف التمرّغ للناس التماسا لعيش مريء وهو الرافض لقول العامة «اسجد للقرد في زمانه»[17]

أحسّ المعري باستجماع قواه في توحّده وكان هذا زمن الارتداد إلى النفس، ويشهد كثير من الدارسين أنّ هذه الحقبة مثّلت استقامة حجّته وذروة شموخ تأملاته الوجودية. وعن هذا التفكير الفياض في طور التوحّد ورد في دائرة المعارف الإسلامية «أنّ مؤلفات الطور الثاني من حياته هي التي ظهرت فيها موهبته الفريدة»[17].

دخل المعري طور مجاهدة النفس إلى آخر رحلة الحياة لتحريرها من أرجاس البدن إيمانا منه بطهرها الذي يقابله دنس الجسد:

إذا صَفَتِ النَّفْسُ اللّجوجُ فإنّمَا
تُعَانِي من الجُثْمَانِ شَرَّ المَحَابِسِ[18]

وعند رحلتها إلى عالمها العلوي يتحول البدن إلى جماد، فهي المحركة له وبدونها يتشاكل البدن والصنم. تشكل هذه البنية

الاستعارية دلالة مادية نستشف منها تساوق تصوّره وكلّ من الفكر الفلسفي الإسلامي وأتباع الأفلاطونية المحدثة:

إنْ فَارَقَتْنِي حَيَاتِي خِلْتُنِي صَنَمًا
وَلاَ يُرَاعُ لِكَسْرِ الهَامَةِ الصَّنَمُ[19]

ومادام الأمر كذلك فلا بُدّ من حملة على أوضار البدن حتى يكون السلطان للكمال على النقص بالزهد في الدنيا ومتاعها والتجرّد من نكد الحياة والارتفاع بها إلى سموّها الروحاني، خاصة أنّ القمع يصدر من نفس تجنّ حبّها للدنيا ولكنّها تأبى من سلطانه لأنّه تطريق لغواياتها:

أيُّهَا الدُّنـْـيا لحَـاكِ الـ ـــلَـهُ مِـــنْ رَبّـــةِ دَلّ
ما تَـسَـلّى خَــلَدِي عَـــنْــكِ وإنْ ظَـنَّ الـتّـسَـلّي[20]

ولأقطع الحجج على ظفره بالنصر على بدنه شحّه عليه بالطعام، فمن المسلمات أنّ الأكل غريزة دونها تستحيل الحياة، ولكنه طوّقها بقوته العقلية، وسنّ لها أقسى القوانين بصيامه الدهر وإفطاره على ما فيه معاندتها والثبات المتأبّد على قمعها حتى لا تشخص إلى الإفلات من الأسر، فاتّخذ من البُلسُن طعامه والبَلس حلواه طوال خمسة عقود من عمر الزمن:

صُمْتُ حَيَاتِي إلى مَمَاتِـــي
لَعَــلَّ يَوْمَ الحِمَام عِـيــدُ[21]

وهذا ما يسوقنا إلى القول إنّ قوة الاستبصار لم تكن معينه الوحيد، فقد ألفينا في فنه ما يتوافق ورأي مفكري الإسلام الذين يذهبون إلى أن تحرّر النفس من علائق الحسّ والقوة الشهوانية والقوة الغضبية يقودها الى كلّ ما هو روحاني وجميل وملكوتي[22] وتعلقها بشواغل البدن والحواس يصرفها عن المدارك الغيبية، أمّا إذا قبضت على طبيعتها الباطنية «ارتفع حجاب الحس لحظة تتطلع فيها النفس إلى الذوات فوقها،إلى الملأ الأعلى لما بين أفقها وأفقهم من وجوه الاتصال»[23].

فهذه هَبَةٌ لمن اجتباهم الله من صفوة عباده، وخاصة من «فطروا على الرجوع عن عالم الحس الى عالم الروح»[24]. فعندما تتحرر النفس من مطالب البدن ينكشف لها عالم يحتجب عن عامة النّاس، يقول الكندي: «وإذا بلغت هذه النفس مبلغها في الطهارة، رأت في النوم عجائب من الأحلام، وخاطبتها الأنفس التي فارقت الأبدان وأفاض عليها الباري من نوره ورحمته»[25] وأشبه بهذا ما ذهب إليه فلاسفة اليونان الرواقيون مع أنهم ماديون لا يؤمنون بالخالق الأحد إلاّ أنهم حصروا التنبؤات في النوم دون اليقظة باعتبار ما تكتسب النفس منقوة أثناءه[26].

فالنفس تلتحم بالبدن وكلّ منهما يحافظ على طبيعته فيظلان متنافرين[27]، فطبيعتها الاتصال بالعالم العلوي ولكنّ البدن أثقل منها يعطّل مسالكها، ولا ترتقي إلى الكشف إلا إذا خفّ ثقل البدن:

إذا اسْتَثْقَلْتُ أثْوَابِي و نعْلِي
فَثِقْلِي في التَّجَرُّدِ والتَّحَفّي[28]

ويؤكد أبو العلاء أن الأوضار بأصنافها، ومطالب البدن من مثقلات الروح ومثبطات حركتها إلى العالم العلوي حيث تستمد أنوارها وهي مصدر كثير من المعارف، وهذا الاتجاه هو أشبه بالإشراقي الصوفي الذي يرى «أنّ النفس من عالم المجردات والمعقولات فهي تستطيع أن تدرك المدركات المجردة التي تكون من جنسها إن لم يشغلها شاغل من علائق البدن»[29]، يقول المعري:

ولوْلا القَذَى طِرْتُما في الهواءِ
وفي اللُّجِ ألفيْتُما تطْفُوَان[30]

من الزاوية نفسها يبسط الشيخ ابن سينا المسألة، وهو المعاصر للمعري والمكين في الفلسفة، فيرى أنّ النفس تستطيع أن ترى شيئًا من الغيب في الحلم وقد يقع لها ذلك في اليقظة إذا تجرّدت من علائق البدن، إلاّ أنه يستثني من ضعفت فيهم قوتا التذكر والتخيّل:«التجربة والقياس متطابقان على أنّ النفس الإنسانية أن

تنال من الغيب نيلا ما في حالة المنام. فلا مانع من أن يقع مثل ذلك النيل في حالة اليقظة، إلاّ ما كان إلى زواله سبيل، ولارتفاعه إمكان.. اللهمّ أن يكون أحدهم فاسد المزاج، نائم قويَ التذكر والتخيل»[31].

هذه هي الأسباب العميقة التي تقف خلف تنبؤات أبي العلاء، فكيف وردت؟

توزّع التنبؤات بين اللزوميات

ما نلمحه هو توزّع هذه التنبؤات بين ثنايا القصائد والمقطعات، فوردت ضمن تأملاته الوجودية أو توجيهه الاجتماعي أو إلهياته.

فكيف ؟الاهتداء الى الكشف عن حجب هذا السر وتبديد الحواجز بين قلائد الشاعر؟

لا تسير أجزاء الصورة وفق الترتيب الزمني للحظات ابداعهما، ولا لصنف المؤثرات المُوضوعية أو البنية الفكرية للنص، ويُعزى الأمر إلى طبيعة ولادة الصورة نفسها. فلا تُقيَّد الفروع المشكلة لها إلا بالتطواف في أرجاء النصوص دون عدّ هذه الأجزاء متجاورة. إنّها موزعة بين القصائد تجمعها وحدة أشبه بالوحدة العضوية لعوامل تتصل بالعملية الإبداعية ذاتها، فالنفس تظلّ طلسما لن يفكّ شفراته عالم أو دارس، والإلهام متمرّد على كلّ معيار حيث يباغت الفنان فيضحى في تلك اللحظات «كحال من يجذب انتباهه فجأة، فيختل التوازن لديه، ويمضي نحو اتزان جديد، وتعنف الحالة الوجدانية لديه وينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور بحماس بالغ»[32].

وعن اشتغال الشعور واللاشعور في حياة الفنان وهيمنة الثاني أحيانا يقول بيار ريشار: «من المسلم به أنّ عناصر العمل الكتابي تنطوي على درجة كبيرة من الحياة اللاشعورية، وأحيانا اللاشعور أهم بكثير من غيره»[33].

منطلق تنبؤاته

العقل

يقدس المعري العقل ويعدّه إمامه إلا أنّ طاقته لا توقعه في شباك سراب الحمق، فيسلّم بضحالة الفكر الإنساني أمام قدرة الباري ولا يكلف نفسه عناء البحث فيما ستره:

ورَوْمُ الفَتَى ما قدْ طَوَى اللّهُ عِلْمَهُ يُعَدُّ
جُنُونًا أوْ شَبيهَ جُنُـــونِ[34]

الغَيْبُ مَجْهُولٌ يَحَارُ دَليلـُـهُ
واللُّبُ يَأمُرُ أهْلَهُ أنْ يَتَّــقُوا[35]

تقوم الحجة على ثنائية المعنى بين عالم لا يشوبه شكّ، ومعرفة مجزومة ممثلها الإنسان، فالباري كامل لا يلحق علمه نقص، ولا ترقى إليه مدارك مخلوقه. وهكذا يوظّف الحقل الديني لتبصير الإنسان بطبيعة عقله، وتتدخل الأنا الفردية لتعدل الأنا الجمعي في العجز عن فكّ شفرات المجهول، ويزيل كلّ عمى عن هذا التصور في كتابه "زجر النابح" قائلا: «فبنو آدم يعلمون أن الله خلقهم ليعبدوه ويعظموه. فهذا معروف وبيّن... ثم يجهل بعد ذلك ما الذي يقصده بأهل الأرض من حياة وموت وغنى وفقر ومرض»[36].

ولكن هل يعنى هذا وقوعه في تناقض حين نصّب نفسه فارس فراسة؟

الحقيقة أنّه يوجّه المتلقي إلى طبيعة التطلع إلى المستتر التي ما هي إلا قراءة للغد، فكيف تسنّت له؟

تمرّد الشاعر على كثير مما درج عليه أهل زمانه في منظومتهم القيمية ووقف لها بعضهم وقفة العابد باعتبارها غائرة في الأذهان والنفوس ولم يستطع كرّ الحدثين زلزلتها، منها أشكال استطلاع الغيب البسيطة كالفراسة والعرافة والكهانة والعيافة، والتنجيم الذي زحف إلى هذه المنظومة عند انفتاح الثقافة العربية الإسلامية على معارف الأمم.

وَلَيْسَ لنا عِلْمٌ بِسَيْرِ إلهِنا
فَهَلْ عَلِمَتْهُ الشّمْسُ أوْ شَعَرَ النَّجْمُ
ونَحْنُ غُوَاةٌ يَرْجُمُ الظَّنَ بَعْضُنا
لِيَعْرِفَ ما نُورُ الكَوَاكِبِ والرَّجْمُ[37]

تتكشف صورة رفضه التنجيم واعتماده أداة لكشف أسرار المجهول وسنده حجتان عقليتان:

ينعى على من يزعمون أنّ النجوم تمتلك خزانة أسرار الغيب، فيسجدون لكائنات أضعف منهم، وهي مثلهم من صنع خالق منزّه عن كل نقص، ويستقون علما من الكواكب وهي غير مميزة ولا تملك إحساسا بينما زود الإنسان بإشراقة العقل وما ينتفع به في ملاحقة المستتر فتظل معرفته من باب الرجم بالغيب فيتناص الخطاب مع القرآن الكريم ﴿ولاَ تقولَنّ لِشَيْءٍ إنّي فاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا إلاّ أنْ يَشَاءُ اللّهُ...﴾(سورة الكهف: 23، 24)، وبذلك يفنّد الشاعر كلّ ما يبدو للناس دليلا ينهض على قدرتها يدعوهم إلى رجاء معرفة مجهول منها.

يضع الشاعر بين أيدينا الحقل الديني الذي صقل قدراته لا يشق عصا الطاعة عليه ويظلّ يحتكم إليه في تطلعاته، ولا شيء من الأوهام يوجه استبصاراته. وقد صنف الباحث وليد زريق هذا النمط الذي أدبر عنه الشاعر ضمن الأنماط البدائية[38]، "مما يجعلنا نقف على حقيقتين هامتين أولاهما مدى تخطي الشاعر زمنه، وثانيهما هدم ما رشق به من سقم العقيدة جورا ممّن أرادوا الحجر على الفكر والألمعية، وضرورة تمحيص كثير من الدراسات التي تناولت فنّه. فالنظرة البصيرة تحيلنا الى أن إنكار الشاعر هذا النمط من المعرفة نابع من جوهر العقيدة إذ يدحض الكتاب العزيز مثل هذه الادعاءات في الكشف عن التوقع (سورة سبأ:14)، ويلتقي وموقف الفقهاء والمتكلمين والفلاسفة المسلمين[39].

ومادام الأمر كذلك فإلى أيّ منحى اتّجه الشاعر؟

يعدّ الألمعية مركبة بلوغ بعض المجهول، وبانتهاج العقل يتقحم المعري باب المعرفة المستترة ولا يفصل العقل عن الظنّ الصادق:

الألْمَعِيُونَ إنْ ظَنّوا وَإنْ حَدَسُوا
ظَنَنْتُهُمْ بِيَقِينٍ وَاضِحٍ ثَلِجُوا[40]

الظنّ معرفة غير يقينية فإن كان مصدرها ألمعي اعتلت عرش اليقين، هذه رؤية المعري التي تبدو فيها غرابة بناء حكمه، ولكن الإحاطة بالمسألة من الزاوية السيكولوجية تزيل كلّ إبهام حيث اكتشف الدارسون لنفسية الإنسان أنّ الأشخاص المراقبين للزمن هم من فئة متيقظي الأذهان يعُون لحظاته ويدركونه جيدا فيحسنون التخطيط للمستقبل «ويمكنهم التنبؤ بالمادة التي تستغرقها الأشياء»(41)، وبذلك يتجاوزون عتبات الحاضر إلى المستقبل.

ويضافر هذا الرأي نصّ ورد في رسالة الغفران: «وقد حكي أن إياس بن معاوية القاضي كان يظنّ الأشياء فتكون كما ظنّ ولهذه العلة قالوا: رجل نقاب وألمعيّ»[42].

الحاضر

يرحل من الحاضر إلى المستقبل مُوجّها بخلفية فلسفية:

خُذَا الآنَ فِيمَا نَحْنُ فيه و خَلّيَا
غَدًا فَهْوَ لم يَقْدَمْ ، وأمْسِ فَقدْ مَرّا[43]

احتفى بالحاضر فبنى الصورة على المتقابلات (نحن فيه، غدا، أمس) المرتبطة بجوهر الكون في حركته، فوقف على طبيعة أقانيم الزمان الثلاثة ونسبية مفهوم التقسيم، لا ليفرد له الكلام ولكن ليبيّن الدور التكاملي بين أجزائه ومنه نستشف مرجعيته الفلسفية. فالآن في تصور أرسطو ومن دار في فلكه مُن الفلاسفة المسلمين هو قطب الشعور بالزمان وبدون الإحساس به تتعطل الرحلة بين ما انقطع وما يتقدم، ويبسط ابن الرشد المسألة قائلا: «فأمّا إذا أخذ في الحركة نهاية تفصل المتقدم منها عن المتأخر فلسنا نعقل شيئا سوى الزمان،

وذلك أن المتقدم والمتأخر ليس شيئا سوى الماضي والمستقبل، إذ كان ذلك الشيء الذي نأخذ نهاية الحركة المتقدمة ومبدأ الحركة للمتأخرة هو الآن، ولذلك متى لم نشعر بالآن لم نشعر بالزمان لأنّا متى لم نشعر بالآن لم نشعر بالمتقدم والمتأخر في الحركة»[44].

وفي الفكر الفلسفي الحديث ما يتطابق وتصور المعري حيث استشفّ هيجل أن الحاضر جذع

ينبثق منه كلّ من الماضي والزمن الآتي، ومن هذا المنحى يكتسب أهميته فيقول: «في وسع المرء أن يقول عن الزمان بالمعنى الايجابي: إن الحاضر هو وحده الموجود، أمّا قبل وبعد فغير موجودين، ولكن الحاضر العيني هو نتيجة الماضي وحامل للمستقبل. والحاضر الحقيقي إذن بهذا، الأبدية»(45).

ولا يضمن التسلل من الحاضر إلى المستقبل للمعري المعرفة اليقينية، فيظل الشك يلاحق ما يقتنص العقل من أسرار المجهول:

أصْبَحْتُ فِي يَوْمِي أسَائِلُ عَنْ غَدِي
مُتَخَبِّراً عَـنْ حَالِهِ مُتَنَـدِّسَـا
أمَّا اليَـقِيـنُ فَلا يَقِـيـنَ وإنَّما
أقْصَى اجْتِهَادِي أنْ أظُنَّ وأحْدسَـا
لا تَرْهَبَنَّ مِنَ الظّبَاءِ كَوَادِسًـا
ولو انْتَشَقْنَ مع الصَّبَـاحِ الكُنْدُسَا
وإذا النَّهَارُ خَشِيتَ منه غَوَائِـلاً
فَعَلَيْكَ منْ لَيْلٍ يُعِينُكَ حِنْدِسًا(46)

ولكن كيف بلغ هذه النتيجة؟ التجربة أثبتت له أنّ فكّ كل شفرات المجهول مستعص على العقل الإنساني، تحيل إليها دلالة التحول (أصبحت) فهل يبدو متناقضا حين أقرّ في موضع فراسته وفي آخر عجزه؟

يُعرّف علم الفراسة بأنه «الاستدلال بالخلق الظاهر على الخلق الباطن»(47) ولكنّ المعري يميل عن هذه الأشكال البدائية في التنبؤ- كما ورد في هذه الأبيات من استنكار للتطير- ويركن إلى معرفة تستمد كيانها من تحكيم العقل، يؤسسها على التضاد بين ظلمة الجهل وصبح العقل، وهي بنية مجازية تقوم على التقابل بين بنية عقل إيجابي وآخر سلبي مؤسس على الوهم، فمفهوم الفراسة يزحف من الدلالة المعجمية الضيقة إلى مدلول قراءة الغد، وهو من المجهول، يعول في معاينته على ما حضر من المعلوم.

ومن الدارسين من ضم هذه التأملات إلى باحة نزعة المعري الارتيابية يقول د.خليل أبو ذياب: «وقد تكون هذه الأقوال تعبيرا عن مرحل حيرة دينية وعقلية مرّ بها أبو العلاء فهذه الأمور التي لم تتكشف له أو لغيره هي التي دفعته الى أن يعود خائبا بعد هذا التفكير دون أن يحصل على طائل... ويمضي في تصوير تفكيره في المستقبل وما يطويه الغيب وما يضمره المجهول له دون أن يكتفي بما يعيش فيه... فكان يبحث عن غده وما كتب له فيه، ولكن هل يبلغ طائلا من هذا التفكير»(48).

قد يصدق الحكم إن قرأنا الأبيات وفق دلالتها المعجمية حيث تحدثت الأنا الفردية (غدي، يومي) لكن الشاعر كان قد ألمح في موضع آخر أنّ لفظه مجاز، وفي هذا المدرج يشرب اللغة دلالات عميقة وبها يهدم اللغة المعجمية، ولم يستطع كثير من معاصريه الوصول إلى بنية معاني شعره العميقة، ولا يحسب هذا على المعري بل له لأن معيار الفن الراقي حسب كثير من النقاد، خرق المألوف بحيث لا تحاصره النمطية، ويبرهن على صدقية هذا الطرح د.محمد عنان قائلا: «فالنصوص الأدبية العظيمة دائما تفكك معانيها الظاهرة سواء كان مؤلفها على وعي بذلك أم لا من خلال ما تقدمه ممّا يستعصي على الفهم»(49).

الماضي

إن ارتياد أفق هذه الصورة-التنبؤ-يقتضي التنقيب عن جزئياتها والبحث عن القرابة بينها، لتعقب تفاعلها في العمل الشعري وقد ورد هذا التوزع في مضامين تبدو متناشزة ولكن أضلاعها، فيما تقدم من ذكر الشاعر للألمعية، والفراسة، والعقل، والظن، والحدس والحاضر، تنضم إلى الصورة التالية لتسوقنا إلى النافذة التي عاين منها المستقبل:

اقْهَمْ عَنَ الأيَّامِ فَهْيَ نَوَاطِقٌ
مَازَالَ يَضْرِبُ صَرْفُهَا الأمْثالا
لَمْ يَمْضِ في دُنْيَاكَ أمْرٌ مُعْجَبٌ
إلاَّ أرَتْكَ لِمَا مَضَى تِمْثـالا(50)

الآن هو الأصل، كما تصوره هو وطائفة من الفلاسفة، ولكنه يعود فيلتفت الى الماضي

ليكتشف ميدانه الخصب بالتجارب فيضمها إلى الحاضر لتتم المعاينة باتّحاد هذه الثنائية الزمنية، فجوهر الزمان اتصال ديناميكي، لا تنفصل فيه اللحظات إلا بالاعتبار العقلي.

أحال إليها بذكر تكرّر تمثال الأمور العجيبة عبر الأزمنة المتوالية. التمثال لغة هو الصورة الظلّ القريبة من الصورة الأصل وليست مطابقة لها كلّ المطابقة، غير الشبيه الذي ينطوي على تساو في طرف دون آخر. لا بد من عبور الفكر اليوناني جزئيا لشق طريق فهم عالم نصّ المعري، فوفق الروح اليوناني يمرّ الكون بدورات ثابتة سكونية سمّى أفلاطون مدة الدورة «باسم السنة الكاملة»[51] وربطها بصورة النموذج الأول الأزلي الأبدي وبالتالي هي دورات مقفلة «لا تلبث من جديد أن تفتح في شكل دورة أخرى، فيها أجزاء الزمان غير تلك التي كانت في الدورة السابقة»[52].

أما في الفكر الإسلامي فحركة الزمن تتّجه إلى الأمام في شكل سرمدية أفقية لا متناهية تمثّل الحياة والتجدد والحيوية، ومن هذه المعطيات نتساءل عن المرجعية الفكرية التي يحاورها المعري في هذا النص، فالزمن وفق خلفيته الدينية لا يعود على نفسه.

والحادث التاريخي–حسب فلاسفة التاريخ–لا يتكرر وهذا ما يعسر النبوءات التاريخية لاستحالة إخضاع التاريخ للحتمية بحيث تتكرر الأحداث بتوفر عامل تشابه الأسباب «ولذلك فان نقاد فكرة القانون الكلي من القائلين بالنسبية التاريخية يقررون أن الأحداث التاريخية معقدة غاية التعقيد، وفيها من التركيب والاشتباك ما يصعب معه استخدام العلاقات الثابتة بين مجموعات منها، كما هو الحال في العلوم الطبيعية»[53].

هوامش البحث

– القرآن الكريم .

(1)– محمّد موسى بابا عمّي. مفهوم الزمن في القرآن الكريم. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2000م. ص201– 202 .

(2،3)– وليد عبد الله زريق. الحاسة السادسة بين منظاري البراسيكولوجيا والقرآن. مؤسّسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق 1994م. ص48.

(4) المرجع نفسه: ص 28 .

(5) نفسه: ص 85.

(6) نفسه: ص 47 .

(7)– بنليوبي مري العبقرية، تاريخ الفكرة. ترجمة محمد عبد الوهاب محمد. مراجعة عبد الغفار مكاوي.عالم المعرفة، عدد 208. أبريل 1996. ص305.

(8)- Micheline BESNARD-COURSODON «Etude thématique et structurale de l’œuvre de Maupassant, Le piège » ; Editions A. G. NIZET. Paris 1973.p. 10.

(9)– أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعرّي. اللزوميات ، تحقيق زينب القوصي، وفاء الأعصر، سيّدة حامد، منير المدني، إشراف حسين نصّار. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994.ج 3 / ل 1364 / ب 10، 11 / ص 402 .

(10)– المصدر نفسه: ج4 /ل1438 / ب8، 9/ص44.

(11)– نفسه: ج1 / ل156 / ب 7 / ص 310.

(12)– هانز ميرهوف. الزمن في الأدب. ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل. مؤسسة سجل العرب، القاهرة 1972م. ص 97– 98.

(13) سعيد علوش . النقد الموضوعاتي . مطبعة بابل، المغرب، 1989م. ص 127 .

(14)– عائشة عبد الرحمن. الغفران(دراسة نقدية). دار المعارف المصرية، ط4، 1999م. ص 39 .

(15)– اللزوميات: ج 3 / ل 1042/ ب1، 2/ ص107

(16)– أبو العلاء المعري. رسالة الغفران. تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن. دار المعارف المصرية، ط2، 1950م. ص446.

(17)– المصدر نفسه: ص490.

(17) – دائرة المعارف الإسلامية. يصدرها بالعربية أحمد الشنتناوي و إبراهيم زكي .مراجعة محمد مهدي علام مجلد1. ص 379.

(18)– اللزوميات: ج 4 / ل 1474 / ب 1 / ص 74.

(19)– نفسه: ج3 / ل 1020 / ب 2 / ص 89.

(20)– نفسه : ل 977 / ب 4 ، 5 / ص 43 .

(22)– نفسه: ج1 / ل 369 / ب2 / ص 422.

(23)– محمد سعيد مراد. نظرية السعادة عند فلاسفة الإسلام. تصدير محمد عاطف العراقي. مكتبة الأنجلو المصرية 1992م. ص 25.

(24)- توفيق الطويل. التنبؤ بالغيب عند مفكري الإسلام. دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1945م ص11
(25)- رسائل الكندي. الحيلة في دفع الأحزان. تحقيق بدوي. عن نظرية السعادة ص25 .
(26)- التنبؤ بالغيب عند مفكري الإسلام ص 65 .
(27)- اللزوميات: ج3/ل870 / ب3 / ص426 ل957 / ب1 / ص22 .
(28)- المصدر نفسه: ل 1364 / ب 25.
(29)-التنبؤ بالغيب عند مفكري الإسلام. ص202.
(30)- الزوميات: ج3 / ل 1265 / ب 27 / ص 303.
(31)- أبو علي بن سينا.الإشارات والتنبيهات. شرح نصر الدين الطوسي . تحقيق د. سليمان دنيا. دار المعارف بمصر. ط2، 1964م. القسم الرابع ، الفصل الثامن. ص 11 .
(32)- عبد الفتاح صالح نافع. لغة الحبّ في شعر المتنبي. دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1986م. ص239
(33) - فؤاد أبو منصور. النقد البنيوي الحديث بين لبنان و اوروبا(وضمنه حوار بيار ريشار) . دار الجيل، بيروت، ط1. ص195 .
(34،35)-اللزوميات: ج3 / ل1227 / ب4 / ص265 ل1394 / ب1 / ص429.
(36)- أبو العلاء المعري. زجر النابح (مقتطفات). جمع وتحقيق أمجد الطرابلسي. مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1982. ص 40 .
(37)- المصدر السابق: ج3/ ل1001/ ب2،3/ص69.
(38)- وليد عبد الله زريق. نحن و المستقبل. الطبعة الأولى دار العلم للملايين بيروت، لبنان1977. ص68-69
(39)- أحمد الشنتناوي. التنبؤ بالغيب قديما وحديثا. دار المعارف المصرية، 1959م. ص54-66.
(40)- اللزوميات: ج1 / ل156 / ب 7 / ص 310.
(41) - سوزان كويليام الدوافع المحركة مكتبة جرير، 2005م. ص64
(42)- رسالة الغفران. ص 389 .
(43)- اللزوميات: ج3/ ل 573 / ب 13 / ص 139.
(44)- أبو الوليد بن رشد. السماع الطبيعي.حيدر أباد.1947 .ص 49.
(45)- عبد الرحمن بدوي. الزمان الوجودي. دار الثقافة بيروت 1973، ط3. ص 20.
(46)- اللزوميات: ج4/ ل1466/ ب2- 5 / ص67.
(47)- التنبؤ بالغيب عند مفكري الإسلام. ص136.
(48)- خليل إبراهيم أبو ذياب. النزعة الفلسفية في اللزوميات. الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. ص71.
(49)- محمد عنان المصطلحات الأدبية الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط2، د.ت.ص147
(50)- اللزوميات: ج 2 / ل 898 / ب1،2/ ص454.
(51)- الزمان الوجودي: ص 51 .
(52)- المرجع نفسه: ص 56 .
(53)- عفت الشرقاوي.في فلسفة الحضارة الإسلامية. دار النهضة العربية، بيروت، 1979. ص151.





بُذُورُ الْعِشْقِ

يونس لشهب– المغرب

رَمَتْ لَيْلى فَجُنَّ بها جُنوني وَهامَ ٱلْقَلْبُ في نُجُلِ ٱلْعُيُونِ
رُوَيْدَكِ، إنّ حُبَّكِ قَدْ بَراني أَيا قَدَرًا يُدَمِّرُ في سُكُونِ
أَرى كُلَّ ٱلْوُجودِ صَدى شُجوني وَإنَّ جُنونَ قيْس مِنْ جُنوني
وَما عَذْلُ مُضِلّيَ عَنْ هَواكِ أَكانَ مِنَ ٱلصَّدوقِ أَمِ ٱلْخَؤونِ
بُذورُ ٱلْعِشْقِ ما هَلَّتْ بِأَمْري وَكانَتْ، إذْ يَقولُ ٱللّهُ: كوني
وَهَلْ بَدْرُ ٱللَّيَالِي غَيْرُ لَيْلَى؟ وَما لَيْلي بلاَ لَيْلَى ٱلْحَنُونِ؟
أَرى لَيْلَى، وَسِرُّ ٱلْكَوْنِ فِيهَا، بِطَرْفِ ٱلشَّمْسِ تَسْحَرُ بِٱلْجُفُونِ
فَلَوْلَا صَانَتِ ٱلْعَهْدَ ٱللَّيَالِي وَقَدْ يَكْفِي ٱلْقَوافِي أَنْ تَصُونِي
وَلَكِنْ لَا سَبيلَ إلَى وِصَالٍ وَبَرْدُ ٱلْوَصْلِ يَرْقُدُ فِي ٱلْكُمُونِ
فَلَوْ أَنَّ ٱلْبِحَارَ مِدَادُ شِعْرِي لَجَفَّتْ مِنْ تَفاعِيلِ ٱلْجُنُونِ
وَلَوْ لَمْ يَكُ فِي ٱلْأَغْصَانِ عِشْقٌ لَفَاضَتْ مِنْ هَوَاكِ بِهِ غُصُونِي
وَيُرْخِي ٱلْعِشْقُ فِي يَدِهَا سُدُولًا وَيَضْرِبُ فِي ٱلشِّغَافِ عَلَى فُتُونِ
وَمَا قَطَعَتْ حِبَالَ ٱلْوَصْلِ إلَّا لِتَرْمِيَ فِي فُؤَادِكَ بِٱلْمَنُونِ
تَمَطَّتْ فِي ٱلْفُؤَادِ جِراحُ لَيْلَى كَأَنَّ ٱلْجُرْحَ مِنْ عَبَقِ ٱلْفُنُونِ
وَصَارَ ٱلشِّعْرُ مُرْتَهِنًا بِلَيْلَى وَقَدْ خَالَى شَيَاطِينَ ٱلْبُطُونِ
وَيَكْفِي ٱلشِّعْرَ أَنْ يَعْنِيكِ لَيْلَى وَيَكْفِي ٱلْكَوْنَ آهًا أَنْ تَكُونِي
فَهُبِّي فِي شُكُوكِكِ وَٱعْتَرِينِي إذَا هَانَ ٱلْغَرَامُ فَلَنْ تَهُونِي
وَجَدْتُ ٱلْعِشْقَ فِي ذِكْرَى ٱلْخَوَالِي بِتُوضِحَ وَٱلدَّخَالِ شَجَى ٱلْقُرُونِ
أُكَلِّمُهُ وَأَسْأَلُهُ فَيَبْكِي ذَرِينِي فِي مَرَابِعِهِ ذَرِينِي

جــراح العــذاب

شعر: بن سالم رمضان

-تمنراست-

تكـاد وحشـتنا في البحـر تـهـوانا … فالشوق قد يوقد النيران نيرانا

تشوى على الوجد من غيب فملهمنا … قد لاح أشواقا تبث الحب بستانا

توضأت في مروج الحرف جمرتـها … وبت في نسمها أصطلك عريانا

حتى نزفت وعين الغيب أغنية … يزكو بها أدبي إذ مر عجلانا

يروض الشعر في دهر إذا قذفت … أفكـاره في عبير الوهم أكفانا

فرحت أبحث في أوراق خاطرتي … ودمعة الصمت في عيني عنوانا

تؤرق الغدر في أثـواب قـافـيـتي … بين السراديب إذ أزجيت قربانا

تيمن البغل في أحزان ساحتها … فباح عشقي لها إذا قلت إنسانا

فأرسلت من عيون البغل أغنية … ترتل الحزن في البيداء جثمانا

فلو مزجت بها صبحا لألهبها … ليل المحاق على الأكتاف أشجانا

إذ لا تزال شفاه الورد موجفة … طياتها في رحيق القلب خسرانا

فلتعذريني إذا طرزت أشرعتي … فلتعذريني إذا ما صمت شعبانا

لا نشوة تنتشى لا عاشق خضلا … قل باسم باسمك قد أغويت شيطانا

يطوي البحار بأسرار معتقة … في دربها فارتدي الجرح الذي خانا

فالأرض جفت وجف الحب في كبدي … آه على ذلك الحب الذي كانا

يا نبضتي قد رجمت الروح في جسدي … بالفاسقات فلا الحيران حيرانا

إذ عجت أسأل عن أنوار ساقيتي … حتى تيممت في الحقل الذي لانا

معراج مركبتي إذا قلت نافلة … أغويت قلبك بعد الصبح ألحانا

إذا أتيت وأخباري تغازلني … من فوق مكة تهليلا وتحنانا

كفاك في الشوق إذ مالت كواكبه تدنو إلى الله ترياقا وشريانا
لتوقظ الشفق الليلي أغنية تقاطرت وجعا يرتاد أغصانا
تحي بشعري إذا ما غاب كافلها في وطأة الدير بين العز ولهانا
فدهشة البحر جساس يكبلها من تحت أمواج زير بات غضبانا
فهل أنادي خيام الحزن في غضبي أم أرتدي معطفا قد قد من خانا
فالصمت يستف ألحانا قد انشرحت في صدر مريم إذ ترتاد شيطانا
يهلهل الحزن في أطلال مقبرة تكفل الجرح في الأوراق نشوانا
فالصمت صمتي أنا الشيطان في غضبي أكبل الزير في الأشواق عنوانا
حاكى الهموم بها حزنا فأبهمه في الميم والعين إذ أكدت كدنيانا
فاستلحدت في بحور الشعر ألسنة يرتج قائلها فالسحر ريحانا
فاشرب وقل إنني قد تهت في وجعي فكيف أشكو وعين القلب تنعانا
في زلزلات الضحى إن تضن ساقيتي بالطور والنور لو تبتاع نجوانا
قالوا أفق فبحور الحب جارية تهفو إليك لتبني منك سلطانا
فرونق البيد أحيا كل جارية لم تلبث الليل إن تقتات أزمانا
فالصمت ليث ينادي كل قافية قد أبرمت في هموم الدهر ألوانا

الترجمات الإسبانية للاستعارة والمجاز المرسل من خلال نماذج من القرآن الكريم

بقلم أ. ولديا عو فازية

الاستعارة والمجاز المرسل ظاهرتان بلاغيتان تناولهما القدماء في البلاغة العربية ولم تزل الدراسات حولهما سواء عند العرب أو الغرب في عصرنا قائمة واتجاهاتها متعددة. حيث وسعت الاكتشافاتُ العلمية في ميدان اللسانيات من دائرة البحث في أسرار البلاغة للوقوف على آفاق جديدة.

يرى بعض علماء اللسانيات، أن هناك أعمالاً قليلة حول المجاز المرسل إذا ما قورنت بالاستعارة، يرجع ذلك إلى اختلاف آليات توظيفهما. فالاستعارة كما جاءت على لسان البلاغيين القدامى هي الكلمة التي تستعمل في غير معناها:

لعلاقة المشابهة بين المعنيين الأصلي والمجازي ويعرفها نبريخا بقوله:

Nebrija: «Metáfora es algo por algún propiedad semejante hacemos mudanza de una cosa a otra »[1]

أما المجاز المرسل فيبني على أساس المجاورة وقد قدم كل من ويليك ووران

تعريفا له وهو: Wellek yWarren:

«Las figuras de contiguidad tradicionales son la metonimia y la sinecdoque»[2]

تجدر الإشارة إلى أن الغربيين يعزلون علاقتي المجاز المرسل (الكلية وما والجزئية) ويفردونهما Sinecdoque بمصطلح Metonimia أما العلاقات الأخرى في المجاز المرسل فتقع ضمن مصطلح.

كما لا يفوتنا القول أن الاستعارة تدرك في الحين لأنها تنتج صورة خلافا للمجاز المرسل كونه لا ينتج صورة إلا في حالات قليلة، ولكن هذا لا يقلل من شأنه، بل يستحق اهتماما كبيرا.

إن الخوض بدراسة لهذين الأسلوبين إحدى السبل لتبيان مدى تطور الدراسات الترجمية وتأثرها بالنظريات الحديثة كالسيميائية والمعرفية والتداولية، التي تلعب دورا هاما في فهم واقع اللغة بين ثقافتين مختلفتين.

بعد اطلاعنا على الترجمات الإسبانية للقرآن الكريم، لاحظنا أن بعض الاستعارات والمجازات استعصي نقلها إلى هذه اللغة من قبل المترجمين، وكانت بعيدة بعض الشيء عن مضمون النص الأصلي

من هذا المنطلق قمنا بدراسة تحليلية لثلاث ترجمات اسبانية للقرآن الكريم لهاتين السورتين للكشف عن أبعادها الدلالية والمعرفية والتداولية في عملية الاتصال.

وقد تمحورت إشكالية البحث حول كيفية إيجاد مقابل مكافئ في اللغة المتن يكون لديه نفس القدرة التأثيرية التي يحدثها النص الأصلي على المتلقي.

إن النماذج التي وقع اختيارنا عليها مستقاة من الترجمات التي قام بإنجازها كل من ألفارو ماتشوردوم سنة(1980[3])، وخوليو كورتاس سنة(1999)[4] وخوان فرنات سنة(2008)[5].

الآية103 {واعتصموا بحبل الله ولا تفرقوا}

جاءت لفظة "الحبال" في القرآن بمعنى العقود والعهود، ويتجوّز بهم بهذا الشكل، مثل قوله تعالى: {ضربت عليهم الذلة أينما ثقفوا إلا بحبل من الله **وحبل** من الناس}[6]

والمقابل للفظة "الحبل" في اللغة الإسبانية هو:

La cuerda, cordón, cable, atadura, alianza, lazos, relaciones

جاء في قاموس اللغة:

Cable: cuerda, marama gruesa, cable eléctrico, cable del

alambre: ayuda que se presta a quien está en una situación comprometida. Se dice también echar, tirar, tender un cable[7]

نلاحظ أنه لا وجود لمعنى العقود في اللغة الإسبانية لكلمة الحبال. إذ نقول في اللغة العربية: حبل, جمع حبال, ومنه الحديث" بيننا وبين القوم "حبال" أي عهود ومواثيق.

قال ابن الأثير هكذا يرويه المحدثون: "الحبل بالياء, والمراد به القرآن أو الدين أو السبب ومنه قوله تعالى **{واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرّقوا}** ووصفه ابن الأثير بالشدة لأنها من صفات الحبال والشدة في الدين الثبات والاستقامة.[8]

قال الإمام فخر الدين الرازي في التفسير الكبير, إنما سمي العهد حبلا, لأنه يزيل عنه الخوف من الذهاب إلى أي موضع شاء. وكان كالحبل الذي من تمسك به زال عنه الخوف, وقيل: إنه القرآن, وقيل إنه دين الله, وقيل: هو طاعة الله, وقيل هو إخلاص التوبة, وقيل الجماعة, لأن الله تعالى ذكر عقب ذلك قوله **{ولا تفرقوا}** وهذه الأقوال كلها متقاربة.[9]

وجاء في تفسير القرطبي, "واعتصموا" العصمة, المنعة. والحبل لفظ مشترك, وأصله في اللغة السبب الذي يوصل به إلى البغية والحاجة فإن الله يأمر بالألفة وينهي عن الفرقة فإن الفرقة هلكة والجماعة نجاة كما في قوله تعالى **{ولا تفقرقوا}**[10].

لنقارن الترجمات الثلاث:

ترجمة خوان فرنات :

Coged el cable de Dios, el Islam, y nos os separéis

ترجمة ألفارو ماتشوردوم:

Tomad todos la cuerda de Dios (la fe verdadera) y no os separéis

ترجمة كُورتاس:

Aferraos al pacto de Dios, todos juntos, sin dividiros

وفي سياق آخر الحبل لديه معاني أخرى كما جاء في قاموس اللغة الإسبانية:

Cruzársele los cables a alguien: bloquearse mentalmente

Echar ,lanzar, tender, un cable a alguien: ayudarle en algo.[11]

نلاحظ أن لفظة "حبل" في اللغة الإسبانية تختلف دلالتها حسب السياق، فقد تستعمل للدلالة على وقف المخ عن التفكير أو مد يد العون وتكون هذه الأخيرة الأرب إلى المعنى إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الحبل يستعمل للوصول إلى شيء ما. فمثلا خوان فرنات وظف لفظة cable في معناها الحقيقي, متبعا بكلمة el Islam, لأنه لم يتمكن من إيجاد مقابل مكافئ في اللغة المتن, إلا أن مضمون الآية عبّر عنه بطريقة تمكن للقارئ من استيعاب المعنى للفظة المترجمة إلى اللغة الإسبانية. فالحبل هنا بمعنى cable يدل على شيء ملموس, في حين جاء استعماله في الآية لشيء حسي, ولغرض ديني محض وهو "العقد" el pacto.

كما جاء ذكره سابقا, هناك استعمال متنوع لهذه اللفظة, ولكن لم تأتي بالدلالة المحددة وهي الدلالة الدينية.

أما ألفارو ماتشوردوم, أدرك أيضا معنى الآية, حين استعمل بين قوسين عبارة (la verdadera fe) إضافة إلى اللفظة la cuerda بالمعنى الحقيقي لا المجازي. فإن هذه الإضافة مرتبطة بالسياق تسهل عملية الفهم على حد قول الدكتور صلاح فضل "أن الشكل المجازي لا يمكن إدراكه إلا في جملة أو في سلسلة قولية"[12] ويؤكد بعض المعاصرين أهمية فكرة السياق فيقول: "إنها واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أي نص، والاستجابة لنظامه الاشاري المعقد. فبدون وضع النص في سياق، يصبح من المستحيل علينا أن

نفهمه فهما صحيحا"[13] ويبدو أن ما تشوردوم استطاع أن يأتي بالمعنى المقابل للفظة "حبل"، فمنح وسيلة لمتلقي النص المترجم لإدراك المفهوم الديني وهو كتاب الله ووعده, ودينه وطاعته, وموافقته لجماعة المؤمنين كما جاء في تفسير الرازي.

غير أن الجدير بلفت الانتباه، هو أن ترجمته لم تحظى بتلك الصورة المجازية التي جاءت في النص الأصلي المعبر عنها بلفظة "حبل": أي شيء يمكن التوصل به إلى الحق عن طريق الدين، فالحبل وحي إلى التمسك وعدم الانزلاق، فمن يتمسك به يأمن من الخوف. نعتقد أن غياب تلك الصورة يعتبر إخفاق في الترجمة لأنه لا يحدث نفس التأثير الذي يحدثه النص الأصلي. حبذا لو كان التطابق على مستوى الشكل والمضمون في آن واحد.

أما خوليو كورتاس، في تقديرنا، ترجمته تتفق تماما مع المعنى الذي ترمي إليه الآية بحيث ترجم كلمة "حبل" ب:pacto أي عهد، وعقد مثلما أشار إليه المفسرون.

لنأخذ مثال آخر:

الآية 185 {كل نفس ذائقة الموت}

من أوجه الاختلاف بين اللغة العربية والإسبانية هو الاستعمال المميز للفظ "ذاق" "gustar" ففي اللغة العربية يستعمل فيما يحمد ويكره.

كما في قوله تعالى **{لا يذوقون فيها بردا ولا شرابا}**[14] قيل نوما.

وقوله **{فأذاقها لباس الجوع والخوف}**[15] أي ابتلاها سؤ ما خبرت من عقاب الجوع والخوف. فقد تستعمل العرب الذوق والتجزع في وجدان كل ما يشق على النفوس.

وجاء في القاموس:

Gustar: sentir, percibir el sabor de las cosas agradar, desear, querer y tener complacencia can algo[16]

أي أن «gustar» تستعمل فقط للدلالة على الشيء المحمود.

قال الرازي «**كل نفس ذائقة الموت**» بمعنى أن عاقبة الكل الموت, فكيف يمكننا أن نذوق الموت, إذا ما كانت الموت شيء غير حلو.

يفهم المراد من استعمال لفظة الذوق لشيء غير محسوس "كالموت" يضيف الرازي أن كل نفس ذائقة موت البدن وهذا يدل على أن النفس غير البدن. وأن النفوس لا تموت بموت البدن لأنه جعل النفس ذائقة الموت، والذائق لابد وأن يكون باقيا حال حصول الذوق. المعنى أن كل نفس ذائقة موت البدن. وأن لفظ النفس مختص بالأجسام وفيه تنبيه على أن ضرورة الموت مختصة بالحياة الجسمانية فأما الأرواح المجردة فلا.[17]

وجاء في قراءة عز الدين عبد السلام الشافعي، أن كل نفس ذائقة ألم موت جسدها، أو كرب موت جسدها، فإن الموت ينافي الذوق لأنه ضده والنفوس لا تموت.[18]

هذه التأويلات تكشف لنا بوضوح عن معنى الآية، والذي يبدو أن اللغة العربية كما أسلفنا الذكر تستعمل الذوق في معنى gustar, experimentar, probar algo وهي مأخوذة من مذاق، ذواق، ذوق وتوظف في سياقات متعددة: فقولنا ذاق الموت تكون ترجمتها إلى الإسبانية sufrir la muerte أذاق بمعنى hacer gusta a alguien algo

ونقول كذلك: أذاقه عذابا Infligir a alguien un castigo:

ولا نقول Gustar a alguien un castigo

التذوق يكون في اللغة الإسبانية بمعنى:

Percibir algo, disfrutar, saborear.

فالمعنى المجازي للتذوق هو الإدراك، أي كيف ندرك أو نحس ألم الموت التي شبهها بالمرة، لكل من ذاق العذاب، هناك استعارة وحذف في نفس الوقت.

وقوله تعالى: **{فذاقت وبال أمرها}**[19].

ترجمة: خوان فرنات:

Toda alma gustará la muerte

ترجمة: ألفارو ماتشوردوم

Cada persona gustará la muerte

ترجمة خوليو كورتاس

ترجمة خوان فرنات

Cada uno gustará la muerte يبرز المعنى الدلالي للفظة "ذاق" من خلال السياق. فضلا عن المعاني التي ذكرت من قبل، ويكون "للذوق" معان أخرى وهي:

Sensibilidad, tacto, experiencia personal

جاءت ترجمة خوان فرنات حرفية، كل نفس ذائقة toda alma gustará

وقد يتعذّر للقارئ في اللغة الهدف فهم غرض الآية، لأن اللفظ "ذاق" gustar لديه دلالة محددة في اللغة الإسبانية تختلف عنه في اللغة العربية. فالمتلقي الذي ليست له أي دراية عن ثقافة النص الأصلي، يجد نفسه أمام مفهوم جديد، وقد يكون تأويله خاطئا.

كذلك خوليو كورتاس وألفارو ماتشوردوم، أبقيا على الصورة المجازية للنص الأصلي: Gustará la muerte

كما نلاحظ فإن النقل الحرفي لهذه الصورة من باب المستحيل لأنها لا تعبر عن الدلالة الحقيقية لتلك الاستعارة وقد تبدو غريبة لمتلقي الترجمة. هنا يبرز الدور التداولي في بعده الثقافي في فهم معنى الخطاب.

الآية 180 {سيطوّقون ما بخلوا به يوم القيامة}

يقال في اللغة العربية طوق: الطوق: حلي يجعل في العنق. وكل شيء استدار فهو طوق كطوق الرّحى الذي يدير القطب ونحو ذلك.

ويقال طوّقته فتطوّق أي ألبسته الطوق فلبسه, وقيل: الطوق ما استدار بالشيء, والجمع أطواق. ومعنى الآية مانع الزكاة يطوّق ما بخل به حق الفقراء من النار يوم القيامة.يقال: النخل مطوّقة بتمرها أي صارت أعناقها كالأطواق في الأعناق[20]

وجاء أيضا في تفسير الكشّاف "سيطوّقون"، تفسير لقوله هو شر لهم أي سيلزمون وبال ما بخلوا به إلزام الطوق وفي أمثالهم تقلدها طوق الحمامة إذا جاء بهنة يسب بها ويذم. وقيل يجعل ما بخل به من الزكاة حية يطوّقها في عنقه يوم القيامة تنهشه من قرنه على قدمه وتنقر رأسه وتقول أنا مالك.

وعن النبي صلى الله عليه وسلّم في مانع الزكاة يطوّق بشجاع أقرع وروي بشجاع أسود وعن النخعي سيطوّقون بطوق من نار.[21]

ويقول في كتاب "أساس البلاغة": طوّقني نعمة وطوّقت منه أيادي، وتقلدتها طوق الحمامة وتقول: في عنقي من نعمته طوق ما لي بأداء شكره طوق.

طوّقت الحيّة: صارت كالطوق. [22]

لنرى إذا ما وجدت عبارة مماثلة في اللغة الإسبانية:

Tatawaqa: poner un collar, llevar a modo de collar.[23]

التحليل المقارن

ترجمة خوان فرنات:

El día de la Resurrección tendrán por collar lo que codiciaron

ترجمة ألفارو ماتشوردوم:

El día de la Resurrección llevarán alrededor de sus cuellos la avaricia

ترجمة خوليو كورتاس:

El día de la Resurección llevarán a modo de collar el objeto de su avaricia

يتضح لنا من خلال ترجمة كل من خوان فرنات وخوليو كورتاس أن الإبقاء على الصورة المجازية الأصلية تعبيرا عن الثقافة العربية، حيث بإمكان تخيل تلك الصورة الاستعارية المتمثلة في إلزام الطوق حول عنق من يبخل كنتيجة لأفعاله فمن دون شك سوف تكون تلك

الصورة واضحة في ذهن قارئ النص الهدف، لأنها تؤدي المعنى بكل وضوح خصوصا عندما أضافوا لفظة lo que, el objeto التي تعني كما سبق ذكره نتيجة أفعالهم والمعبر عنها في لفظة بـــ"ما". فهي ترجمة حرفية. أما ألفارو ماتشوردوم لأنه لم يوظف هذه اللفظة في ترجمته ربما حرصا منه على ترجمة معنى الآية، إلا أنه لم يوفق في ذلك لأن المعنى مختلف فعندما ترجم قائلا: llevarán a modo de collar la avricia أي يطوقون بالبخل فهنا لا نفهم أن بخلهم سبب في عملية تطويقهم يوم القيامة. جاءت الترجمة بمعنى مختلف في اللغة الإسبانية سيطوقون بالبخل، فهذا التأويل لا صحيحا

الآية20 {أسلمت وجهي}

جاء في تفسير الصابوني معنى الآية "إن جادلوك يا محمد في شأن الدين فقل لهم: أنا عبد الله قد استسلمت بكليتي لله، وأخلصت عبادتي له وحده، لا شريك له ولا صاحب ولا ولد. هنا أطلق الوجه وأراد الكل، فهو مجاز مرسل من إطلاق الجزء وإرادة الكل.[24]

جاء في القاموس دلالة اللفظة "أسلم" باللغة الإسبانية بمعنى الدخول في الإسلام والخضوع.

Aslama :abrazar el islam, convertirse (al Islam) estar sometido, islamizarse. Ser sumiso, someterse, conversión al Islam.[25]

ولأجل بيان تأويل اللفظة "وجه" عدنا إلى تفسير الرازي الذي يقول فيه:أن فيه وجوه: قال الفراء أسلمت وجهي لله، أي أخلصت عملي لله... كقوله تعالى **{يريدون وجهه}**[26] أي عبادته.

الثاني: **{أسلمت وجهي لله}** بمعنى أن كل ما يصدر مني من الأعمال فالوجه في الإتيان بهم هو عبودية الله تعالى.

والثالث: **{أسلمت وجهي لله}** أي أسلمت نفسي لله وليس في العبادة مقام أعلى من إسلام النفس لله، فيصير كأنه موقوف على عبادته.[27]

في القاموس فقد جاءت اللفظتان "وجه" و"أسلم" للدلالة على الوجه الحقيقي أو الخضوع والاستسلام:

Waŷh: Cara, faz, rostro.
Aslama waŷhahu: Someterse.[28]

لنقارن الترجمات الثلاث:

ترجمة خوان فرنات:

Si te argumentan, ¡Oh profeta!; di: «Me he sometido por completo a Dios, e igualmente quienes me siguen».

ترجمة ألفارو ماتشوردوم:

Si ellos argumentaron contra ti, di: «Me he sometido a Dios, con quienes me siguieron».

ترجمة خوليو كورتاس:

Si disputan contigo, di «Yo me someto a Dios y lo mismo hacen quienes me siguen».

بدون أي شك المترجمون الثلاث وفقوا في ترجماتهم ، مع العلم أنهم لم يلجئوا إلى الترجمة الحرفية. فاختاروا للعبارة "أسلمت وجهي" صيغة أخرى مكافئة في اللغة الهدف المتمثلة في اللفظة "someterse" والتي تعني الاستسلام كلية. وهنا نلمس نوع من الوفاء للنص الأصلي لإجتناب ذلك التصادم الثقافي في حالة اللجوء إلى الترجمة الحرفية للصورة. إن اختيار الترجمة المعنوية في هذه الحالة هي الأنسب. فقد استعصى الإتيان بصورة بلاغية مطابقة في اللغة الهدف، نتيجة اختلاف الكليات البشرية، فقد يتعذر أحيانا وجود مقابل مكافئ في اللغة المنقول إليها. علما أن لكل لغة ألفاظها ومصطلحاتها وفي هذا السياق ندرج قول تشيكو ريكو:

«La visión del mundo, la realidad, es dependiente no del lenguaje en general, como del vocabulario de cada idioma»[29]

أي ترجع رؤيتنا للعالم والواقع لا إلى اللغة بصفة عامة إنما إلى الألفاظ التي تخص كل لغة.. فالظاهر أن صعوبات الترجمة تتجسّد

بشكل أكبر كلما تباعدت الثقافات في مرجعيتها لكل مجتمع طريقته لرؤية الواقع.

وانطلاقا من هذا التصور فإن النص الذي يلفت بوضوح هو ترجمة كورتاس فهي تعد ترجمة معنوية وتواصلية traducción semántica y comunicativa حيث أن المترجم أخذ بعين الاعتبار ثقافة اللغة الهدف، حيث لن يوظف نفس الاستعارات والمجازات الموجودة في ثقافة اللغة المصدر, خلافا لخوان فرنات وماتشوردوم اللذان حافظا عليها كما وردت في النص الأصلي. كما هو معلوم فإن التماثل equivalencia هو من أهم مقومات الترجمة المؤثرة، وهذا يعني تماثل النص الأصلي مع النص الهدف إلى حد كبير من حيث المعنى من جهة ورد فعل القارئ من جهة أخرى. والترجمة المؤثرة هي التي تصب النص الأصلي في إطار قواعدي وأسلوبي متين يخدم اللغة الهدف ويؤثر على قرائها.

نموذج رقم8

الآية 130 {يا أيها الذين آمنوا لا تأكلوا الربا أضعافا مضاعفة واتقوا الله لعلكم تفلحون}

إن عبارة "أكل الربا" مجازية، فهو التجوّز بلفظ المسبب عن السبب سمي الأخذ أكلا لأنه يؤول إليه فهو مجاز مرسل.[30]

جاء في قاموس اللغة الإسبانية:

Comer: Coloq: disfrutar, gozar alguna renta.

أما فيما يخص عبارة "أكل الربا" فيقال باللغة الإسبانية: Usurar o usurear

Dar o tomar a usura con significado de: ganar o adquirir con utilidad, provecho y aumento, señaladamente si es con exceso.[31]

لم نجد في كل القواميس عبارة مكافئة في اللغة الإسبانية التي تحمل الصورة البيانية.

ترجمة خوان فرنات:

¡Oh, los que creéis! No comáis usura varias veces doblada,¡ Temed a Dios!¡ Tal vez seáis bienaventurados!

ترجمة ألفارو ماتشوردوم :

¡Oh los que creéis! ¡ No os alimentéis de la usura, obteniendo el doble del doble! Y temed a Dios. Tal vez seáis dichosos.

ترجمة كورتاس:

¡Creyentes! No usuréis, doblando una y otra vez! ¡ Y temed a Dios! Quizás, así, prosperéis.

نلاحظ أن خوان فرنات اختار الترجمة الحرفية، فأبقى على الصورة المجازية الأصلية: " no comáis usura" أي لا تأكلوا الربا ولكن هذه العبارة غريبة في اللغة الإسبانية كما قلنا سابقا كان من الأحسن استعمال No usuráis حتى يستوعبها متلقي النص في اللغة الإسبانية بحيث هي قريبة من ثقافته.

نفس الملاحظة لترجمة ألفارو ماتشوردوم، فهي كذلك نقلا حرفيا للنص الأصلي بحيث وظف العبارة: No os alimentéis de la usura أي لا تأكلوا الربا فبالتالي ليست بترجمة سليمة. أما خوليو كورتاس فقد وفق إلى حد بعيد باختياره لفظة usurar مما يدل/ على دقة وحسن اختيار المترجم للألفاظ .

الآية186 {وإن تصبروا وتتقوا فإن ذلك من عزم الأمور}

نلاحظ أن ترجمة العبارة "عزم الأمور" Los asuntos لا تؤدي معنى الآية:

جاء في التفسير المأثور: من عزم الأمور هو من القوة مما عزم الله عليه وأمركم به. ويضيف ابن أبي حاتم عن سعيد بن جبير قائلا: (إن ذلك من عزم الأمور) يعني هذا الصبر على الأذى في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر (من عزم الأمور) يعني من حق الأمور التي أمر الله تعالى.[32]

عزم الأمر وعلى الأمر يعزم عزما ومعزما ومعزما وعزيما وعزيمة وعزمة, أراده وعقد ضميره على فعله وقطع عليه وأمضاه من دون تردد فيه[33]

قال تعالى: {ولم نجد له عزما} أي صريمة.[34]

وجاء في قاموس اللغة الإسبانية معنى العزم بـ:

Determinación, resolución que se toma o seda en una cosa dudosa.Firmeza de carácter.

ومعنى الأمور ب:

Asunto: Materia de que se trata, negocio, ocupación, que hacer.

لنتدبّر معنى الآية من خلال تفسير الرازي للعبارة "عزم الأمور"

يقول: عزم الأمور, أي من صواب التدبير الذي لا شك في ظهور الرشد فيه,... والعزم كأنه من جملة الحزم, وأصله من قول الرجل: عزمت عليك أن تفعل كذا, أي ألزمته إياك لا محالة على وجه لا يجوز لك الترخص في تركه, فما كان من الأمور حميد العاقبة معروفا بالرشد والصواب فهو من عزم الأمور, لأنه مما لا يجوز لعاقل أن يترخص في تركه.

ويحتمل وجها آخر وهو أن يكون معناه: فإن ذلك مما قد عزم عليكم فيه أي ألزمتم الأخذ به.

ترجمة خوان فرنات:

Si tenéis paciencia y sois piadosos…pues

eso forma parte de la firmeza de los asuntos

ترجمة ألفارو ماتشوردوم:

Si sois pacientes y si teméis a Dios, eso es lo que (en verdad) da firmeza a los asuntos.

ترجمة حوليو كورتاس:

Pero, si sois pacientes, y teméis a Dios, eso si que es dar muestras de resolución.

تعتبر ترجمة خوليو كورتاس تفسيرية, بحيث منح الصورة المجازية المعبّر فيها في النص الأصلي, قالبا تفسيريا لكي يبتعد عن الغموض والالتباس, فهي تعبّر تماما عن معنى الآية. فالعبارة Darmuestras de resoluciones: علامة, أو دليل على العزم والحزم

يقال أيضا: Dar muestras: señales: إظهار علامات

Dar a mostrar: Dar pruebas : إعطاء أدلة[35]

مثال على ذلك:

Has dado muestras de sensatez

بمعنى أعطيت أدلة على الحزم.

أما بالنسبة لترجمتي خوان فرنات وألفارو ماتشوردوم فقد جاءتا على نفس المنوال, حيث تقيّدوا بألفاظ النص الأصلي, اعتمدوا الترجمة كلمة. جاءت العبارة "عزم الأمور" بالمقابل المكافئ La fuerza de los asuntos

وفي اعتقادنا هذه الترجمة ليست ملائمة, لأن المترجمون لم يركزوا على ألفاظ النص الهدف لتفادي الإحساس بالغرابة في اللغة.

من خلال هذه النماذج نستنتج أن مترجم النص القرآني يواجه صعوبات أثناء تعامله لهاتين الصورتين البلاغيتين لأنها تخضع لضوابط ثقافية وهذا ما يجعل ترجمتها في الكثير من الأحيان أمرا مستحيلا. رغم ذلك أبرزت الأبعاد السيميائية والتداولية والمعرفية دورها في طريقة التعامل مع المجازات والاستعارات للوصول إلى فهم جيد للنصوص بصفة عامة والنص الديني بصفة خاصة. وعلى المترجم أن يدرك أن الترجمة ليست مجرد عملية نقل من لغة إلى أخرى بل لابد أن يراعي العوامل التي يقوم عليها النص الديني من بلاغة الكلمات والتصوير البياني.

فضلا على كون القرآن الكريم نصا معجزا في لغته وبيانه، فطبيعي أن يستعصى وجود مكافئ في اللغة المتن. وللابتعاد عن الترجمة

الحرفية يلجأ المترجم إلى الترجمة التواصلية أو المعنوية مع أنها تفتقد إلى تلك الصور الموحية المعبرة، بالرغم من وجود ترجمات جيدة وفية إلى حد ما للنص الأصلي، إلا أن النصوص الدينية تعد من أصعب النصوص للترجمة والدليل على ذلك تعدد الترجمات كل اللغات عبر الأزمنة.

المصادر والمراجع

1-Nebrija, A. de. (1492): Gramatica de la lengua castellana. Editora nacional. Madrid. 1981. P221.

2-Wellek y Warren: Teoría literaria,3 ed.Gredos.Madrid. 1962. P230-231.

3- Alvaro Machordom Comins, Al Quran (El Corán) Traducción literaria y comentarios. Ed 1°,George Massad. Madrid. Espa[illegible]a. 1981. Barcelona 2008.

4-Julio Cortés , El Corán , Ed. Herder, Barcelona, 1999.

5-Juan Vernet, El Corán. Prólogo de Francisco García Alonso, Ed. Planeta,

6- [آل عمران:112]

7-Diccionario de la Lengua Española, vigésima segunda edición. España. 2001

8- محمد محمود الطناحي -من أسرار اللغة في الكتاب والسنة-.. معجم لغوي ثقافي، ج1، ط1، دار الفتح للدراسات والنشر، عمان. الأردن .1999 ص309

9- الإمام فخر الرازي -التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب- مطبعة النهضة المصرية.ط1. ج4 1938ص142

10- القرطبي محمد بن أحمد -الجامع لأحكام القرآن- تحقيق سالم مصطفى البدري ج3 و4. ط2. منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. 2004. ص159.

11- Diccionario combinatorio práctico del español contemporáneo, Las palabras en su contexto, Ignacio bosque, Ed SM, Madrid.2006.

12- فضل صلاح- بلاغة الخطاب وعلم النص- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، رقم 164، أغسطس 1992.ص 93.

13- صابري حافظ- التناص وإشارات العمل الأدبي- نقل اعن د. عبد الفتاح أحمد يوسف- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010. ص65.

14- [سورة الأنفال : 15]

15- [سورة النحل: 112]

16- práctico del español. contemporáneo, Las palabras Diccionario combinatorio en su contexto, Ignacio bosque, Ed.SM, Madrid, 2006.

17- ا الإمام فخر الرازي -مفاتيح الغيب-, المصدر السابق ، ج8، ص142.

18- عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام،- مجاز القرآن- تحقيق مصطفى محمد حسين الذهبي، تقديم أحمد زكي يماني، منشورات الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، 1999. ص.231

19- محمد محمود الطناحي -من أسوار اللغة في الكتاب والسنة- معجم لغوي ثقافي ، دار الفتح للدراسات والنشر، ج2، عمان،الأردن.ص700-707

20- ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت)، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت.

21- الزمخشري، تفسير الكشاف، تحقيق غفور محمد أمين، دار دجلة، عمان، 2007 ص338..

22- الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت، بيروت،1992، ص398.

23- Kasssis, Hanna y Kobbervig, Karl. - Diccionario las Concordancias del Corán-Instituto hispanoárabe de cultura. Madrid. 1987., p 595.

24-الصابوني محمد علي-صفوة التفاسير- ج. ط5. دار القرآن الكريم. بيروت. لبنان.1981. ص192

25-Diccionario las Concordancias del Corán, opcit, p 501.

26- [الأنعام:52]

27- الرازي، التفسير الكبير، المصدر السابق، ج7،ص185

28- Diccionario las Concordancias del Corán . Opcit. p 226.

29- Chico Rico-Retórica y traducción, la traducción del texto literario, colección, n°2 Pierre Yves Raccah y Belen Saiz Noeda "Lenguas, literatura y traducción, aproximaciones retóricas", Ed. Arrecife, Madrid, España,2001. p256

30- Kasssis, Hanna y Kobbervig, Karl I- Diccionario las Concordancias del Corán-Instituto hispanoarabe de cultura. Madrid. 1987. p501

31- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي"الدّر المنثور في التفسير المأثور", ج4 دار الفكر بيروت، لبنان، 1414، ص401.

32- بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة ناشرون، لبنان، 1997.

33- [طه: 115].

34-Diccionario Real Academia,Opcit.

35-Diccionario Real Academia,Opcit

صورة الأرستقراطية في مسرحية لـ"برنارد شو" بيغماليون (Pygmalion)

إعداد أ.فطيمة بن ربيعي

كان الواقع الإنجليزي بكل ملامحه، وحقائقه من أهم القضايا، التي لفتت انتباه "جورج برنارد شو GEORDGE ERNARD SHAW"[1] فهو منذ بدايات مسيرته الفكرية، تطرق إلى ذلك في أحاديثه، وخطاباته، وكان الواقع الاقتصادي والاجتماعي، الذي يعيشه أفراد المجتمع من الأمور التي أثارت قلقه؛ حيث أنكر أغلب أسسه ومبادئه، سواء كان ذلك من خلافات طبقية، أم حريات فردية، أم غيرها من الملامح، التي كان يستنكرها على وضعية هذا الفرد -رجلا كان أم امرأة- لذلك راح يفكر في إيجاد حل لها؛ لخلق ما أسماه بالمجتمع الصحي والسليم. هذا ما نحاول استقراء ملامحه من خلال التوقف عند قضية كثيرا ما نادى بها "شو" في مختلف محطات حياته، وهي قضية الطبقية الاجتماعية، وذلك بغية الوصول إلى تحديد رأي "شو" في الأرستقراطية

فما هو موقفه من هذه القضية؟ وما حقيقة رأيه في واقع الطبقية في المجتمع الإنجليزي؟ وهل كان موافقا على ذلك التقسيم بما يفرضه من ذل، وهوان على كاهل الفرد أم لا ؟ وما هي الصورة التي رسمها لها في مسرحه؟

✓ **رأي "شو" في الأرستقراطية:**

كثيرا ما كان "شو" يوجه انتقاده للنظام الرأسمالي السائد في وقته، وما خلفه من استغلال لحقوق الضعفاء في المجتمع، في آرائه التي كان ينشرها، بصفته عضوا في الجمعية الفابية،[2] ومنذ أن آمن "شو" بالاشتراكية -كما فهمها- كرّس جهده للدعوة لها، وبقي لمدة اثنتي عشرة سنة يحاضر فيها بمعدل ثلاث مرات في الأسبوع، وقد ابتدأ محاضراته على مِنصّة هَايْد بَارك، ثم انتقل إلى

---

[1]- مؤلف مسرحي(1856-1950م)، ولد بدبلن عاصمة ايرلندا، لعائلة كريمة الأصل، قليلة المال، تنتمي إلى الطبقة الوسطى أنذاك. كان "شو" ثمرة لزواج جمع بين شخصيتين مختلفتي الطباع، ولم يكن ليحصل أي اتفاق بينهما، لا في الآراء ولا في الاهتمامات، ولا في الانشغالات، قرر عام1876م أن يرحل إلى بريطانيا - مركز الحياة الفكرية انذاك- ليشق طريقا جديدا في تكوين ثقافته الفكرية والأدبية. حاول أول الأمر أن يكسب رزقه بالكتابة في الصحف، لكن هذه الأخيرة قلما كانت تنشر له شيئا، فعانى في تلك السنوات الأولى من ضائقة مادية عصيبة، ثم حاول -تحديدا في السنوات الأربع الأولى لدى وصوله إلى لندن- أن يكتب الرواية، لكن لم يُكتب لها النجاح، وهي: **عدم نضوج Immaturity**، **العقدة اللامعقولة The Irrational Knot**، **الحب بين الفنانين Love Amony The Artists**، **مهنة كاشيل بايرون Cashel Byron's Profession**، **الاشتراكي غير الاجتماعي An Unsocial Socialist**. الشهرة التي لم يحققها مع الرواية كانت له مع المسرحية، حيث أصبح قائد الدرامة الإنجليزية في الثمانينات من (ق19م)، إذ أنه استطاع أن يقتحم الساحة الدرامية بمسرحياته التي تناقش قضايا اجتماعية وواقعية حساسة، متأثرا في ذلك بالنرويجي "هنريك إبسن Henrik Ibsen" (1828-1906م) -رائد الواقعية في الفن المسرحي (في النصف الثاني من ق19م)- من أشهر مسرحياته: **الأسلحة الإنسان Arms and the Man**، **تلميذ الشيطان**، **الإنسان والسوبارمان Man and Superman**، **وبيغماليون Pygmalion** التي حازت على جائزة نوبل في الأدب عام 1925م. ما زاد في ذيوع صيته، لم يكن نيله لجائزة نوبل بقدر ما كان رفضه لها؛ وهي التي كانت في نظره بمثابة حبل النجاة الذي يلقى للمرء بعد وصوله إلى برّ الأمان. ينظر Margaret Shenfield, **BERNARD SHAW Les Ecrivains par L'Image**, texte francais de 1967 Matignon, imp aux Pays-Bas. M.، وأحمد خاكي، **برنارد شو تاريخ حياته الفكري**، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ط1967.

[2]- اشترك "شو" في الاشتراكية الفابية The Fabian Society عام 1884م، أخذت هذه الجمعية اسمها من اسم القائد الروماني **(فابيوس fabios)**، وقد تأسست سنة 1814م.

قاعات المحاضرة الفسيحة عندما ابتدأ الناس يجتمعون حوله بأعداد ضخمة لسماعه.[3]

والاشتراكية الفابية، مثلها مثل باقي المذاهب الاشتراكية، التي عرفتها إنجلترا وأوروبا بأكملها، شنت حملاتها الانتقادية على الرأسمالية، حيث كانت ترى بأنها تميز طائفة من الناس، وتبسط كل الوسائل المادية والروحية بين يديها، وبالمقابل تحرم طائفة أخرى منها.

أما "شو" فإنه يرى بأن تقسيم المجتمع إلى طبقات؛ سوف يخلف طبقة دنيا «ينسب إلى أفرادها كثير من الجهل والإفراط في شرب الخمر، والقذارة، إلى غير ذلك من الموبقات التي يكدسها الفلاسفة على رؤوس الفقراء تكديسا، ولا يرى "شو" خلاصا لهؤلاء الفقراء إلا إذا تغيرت ظروف الحياة تغيرا جذريا»،[4] ولن يكون ذلك –حسب "شو"- إلا عن طريق توفير كل الوسائل المقدمة لأصحاب الطبقة الأرستقراطية، سواء كانت مادية أم معنوية، لكل الأفراد مهما كانانتماؤهم الطبقي، ولو كان المال هو الأساس في كل ذلك «على أن المال عند "شو" شيء مقدس وضرورة عميقة النفع، ونفعية المال عنده لا تقتصر على حاجات الإنسان المادية فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى حاجاته الروحية.[5]

أساس الاشتراكية الأول –عنده- يكمُن في توزيع الإيراد العام توزيعا متساويا على كل أفراد المجتمع، أو في خدمة الجماعة.

كما يشير إلى فكرة أخرى هامة، مفادها أن تلك الطبقة، التي توصف بالغامرة والدنيا، ليس ذنب أفرادها، أنهم فقراء، وبأن كل ما ينسب إليهم من جهل، وعدم لباقة في التصرف والتكلم... وغير ذلك من الصفات، التي ينفر منها أفراد الطبقة الراقية –أرباب المال- إنما ألحقت بهم إلحاقا؛ فلو أنهم توفرت لديهم نفس الوسائل، التي أتيحت لأفراد الطبقة الأرستقراطية؛ لكانت حالهم غير الحال، ولاستطاعوا أن يملكوا المال الذي يحسنون به وضعيتهم ومظهرهم، ولاستطاعوا أن يدخلوا المدارس ليتخلصوا من الجهل وليكتسبوا أصول اللباقة واللياقة. لذا فهو يعتبر أن كل ما يظهره أفراد الطبقة الأرستقراطية ما هو إلا ادعاء، وزيف اكتسبوه مع الزمن، بفضل ما توفر لهم من أسباب. «بذلك يثير "شو" لواعج السخرية من آداب السلوك الزائفة المصطنعة في المجتمعات، التي نسميها بالراقية... حتى يبين للناس في النهاية أن الأمر كله طلاء خارجي ومظاهر براقة وادعاء فارغ وأن ما خفي كان أعظم».[6] وأن كل ما يعيبونه على أفراد الطبقة الدنيا موجود فيهم، لكنهم يخفونه وراء تلك المظاهر البراقة الزائفة.

كثيرا ما كان يشير إلى ذلك -إضافة إلى كتاباته المباشرة- في أعماله الدرامية التي ملأت الدنيا، والتي كانت تهدف إلى كشف زيف المجتمع الرأسمالي الذي أرهق كاهل ذلك المواطن الضعيف، بتلك القيم والمبادئ الخيالية، والغاية من ذلك كله، هي إزالة المجتمع الرأسمالي، ليحل مكانه مجتمع اشتراكي يحترم الفرد ويقدر قدراته ومواهبه. ويوفر له الوسائل التي تساعده على التكيف في الجماعة، التي يعيش فيها، فهو ينتقد كل نظام لا يحترم حرية الإنسان، وحقه في حياة مستقرة.

لكن "شو" لم يكن محللا لتلك المشاكل الاجتماعية، يجمع مظاهرا في رواياته ومسرحياته فحسب؛ بل إن دعوته للمساواة الاجتماعية كانت وليدة نظرة عقلية؛ «فهو -كمؤلف مسرحي- بقي فنانا، يكتب مسرحيات معقدة البناء، ومشوقة، وكان يهدف إلى تناول النظام الاجتماعي كما يراه، وليس كما يجب أن يراه، ومع هذا لم تكن مسرحياته مقصورة

3- محمود السمرة، **أدباء معاصرون من الغرب**، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت. ص107.

4- أحمد خاكي، **برنارد شو، تاريخ حياته الفكري**، ص345

5- محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2005م ص199.

6- محمد الشرقاوي، **برنارد شو والمسرح الاشتراكي**، سلسلة مذاهب وشخصيات، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط. 1964م، ص52.

على تسجيل الحقائق، لكنها كانت تتضمن إشارات وتلميحات من الحكم على هذه الحقائق»،[7] حيث إنه عندما نظر حوله وشاهدها، ولم ترقه؛ حاول محاربتها عن طريق قلب الأوضاع والعادات، التي خلفتها تلك المجتمعات رأسا على عقب. فقد كان الهدف الرئيس لمعظم مسرحياته، أن يلاقي جمهوره بآراء وطرائق جديدة، للنظر إلى أنفسهم وإلى المجتمع الذي يعيشون فيه. وكان يطيب له أن يستعمل أسلوب الصدم وجرح المشاعر، حيث يروق له أن يظهر خلاف ما يتوقعه جمهوره.[8] «هنا تلتقي فلسفة "شو" باشتراكيته. فاشتراكية "شو" قائمة –هي الأخرى– على تحقيق التطور الفكري للإنسان، ونشاطه في فلسفته الاجتماعية قائم على التثقيف والتعليم، وجهوده مستندة على مذهبه العقلي وقوة الإقناع، أكثر من استنادها على العمل السياسي المنظم».[9]

فهو بذلك ينظر إلى مادته نظرة المصلح الاشتراكي، وهو كما مر معنا مفكر أخلاقي، غير أن الأخلاق بالنسبة إليه ليست إلا وجها آخر للمشاكل الاجتماعية، فهي ليست حقائق مطلقة يجب أن تقبل كما هي، بل يرى بأن المفكر الاشتراكي يستطيع أن يتعداها إلى حقيقة أعمق وأكبر منها، وهي حقيقة التغيير والبحث عن البديل «ذلك أن شكواه من المجتمع الرأسمالي كانت في أساسها أخلاقية، لقد أفزعه ذلك التبديد المريع للطاقات البشرية والطبيعية الذي يتسبب به المجتمع الرأسمالي».[10] فتقسيمه للفئات الاجتماعية مستوحى من نظرته الأخلاقية القائمة –في أساسها– على المساواة بين كل فئات المجتمع. فعمله –دوما– كان من أجل إيجاد مناهج، وطرائق لتطوير، وترقية هذا العنصر الفعال في المجتمع، من أجل تحقيق كرامته كإنسان.

«وتبلغ كراهية "شو" للرأسمالية ذروتها في أخريات حياته، ولهذا نلاحظ أن جوهر مسرحياته في تلك الفترة عبارة عن نقد للرأسمالية، والتعريض بها، وخاصة في وضعها القائم في مجتمع يعرفه أكثر مما يعرفه من مجتمعات أخرى وهو المجتمع الإنجليزي».[11]

قد عالج "شو" ذلك في العديد من مسرحياته ولا غرو فإن كتاب **(جوهر الأبسنية)** ذاته قد كتب أصلا على هيئة محاضرات للجمعية الفابية (عام1890م) ليقدم عرضا ودراسة أكاديمية لعلاقة الاشتراكية بالحياة الأدبية المعاصرة، وإلى أي حد يستطيع الأدب أن يغير مفاهيمه واتجاهاته بسبب دخول الاشتراكية حياته وميدانه. من أعماله المسرحية التي عالجت الموضوع، نذكر على سبيل المثال؛ مسرحية **(مهنة السيدة وارن)**،[12] التي تعالج انهيار حياة الفرد، وسلوكه سلوكيات يرفضها المجتمع، لكنه –رغم ذلك– يجد نفسه مدفوعا إليها دفعا، بسبب ظروف معيشية سيئة و«محور المشكلة هو سوء توزيع الثروة في المجتمع الرأسمالي، الذي يدفع النساء والرجال إلى انهيار أخلاقي... وقصة المسرحية تدور حول اكتشاف فتاة مثقفة **"فيفي وارن"** أن ثراءها مصدره تجارة الرقيق الأبيض، وأن الأم كانت معذورة في مجتمع رأسمالي يحطم حياة النساء الفقيرات الجميلات تحطيما شاملا... فتودع الفتاة فيفي أمها تاجرة الرقيق الأبيض قائلة: سلوكك ليس سلوكي، ووسائلك ليست وسائلي».[13]

مثل تلك النظم، التي تزيد في احتقار واستغلال الفقير، نجدها في مسرحية

7– محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، ص.165.

8– G.C.Thornley and Gwyneth, **An Outline of English Literature**. Longman, p/p.165/166

9– محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، ص.198.

10– المرجع نفسه، ص.198.

11– إبراهيم حمادة، **حول الدراما السياسية في مسرح شو، هوامش في الدراما والنقد**، ع.434. المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م. ص.145.

12– للمزيد حول المسرحية ينظر: **(مهمة السيدة وارن)**، تر. حسام صادق التميمي، مرا. أميرة كيوان، دار البحار، بيروت، لبنان، 2004م.

13– محمد الشرقاوي، **برنارد شو والمسرح الاشتراكي**، ص73

(بيغماليون)، وسنحاول استخلاص أهم وجهات النظر، التي بثها "شو" حول القضية.

✓ **تقديم مسرحية بيغماليون**[14]:

(بيغماليون) المسرحية، تتكون من خمسة فصول، موضوعها يدور حول رهان يقوم بين الأستاذ الأرستقراطي "**هيجنز Higgins**" وبين صديقه الكولونيل "**بيكرنج Pickering**" على الفتاة "**ليزا Liza**"، حيث إنه من أول لقاء يجمعه بها؛ تلفت نظره ونظرَ صاحبه لهجتها المبتذلة وأسلوبها المشاكس -وهو "هيجنز" عالم بمخارج الأصوات، خبير بمختلف اللهجات، لكثرة ممارسته وملاحظته، إذ يستطيع التعرف على الجهة التي جاء منها أي شخص أمامه بسرعة- هنا يقول لصديقه إن في إمكانه، خلال أسابيع قليلة، أن يحول هذه الفتاة إلى سيدة أرستقراطية؛ بمجرد تعليمها لباقة الحديث، وأسرار اللهجة الراقية. فيجيبه الكولونيل بأن هذا غير ممكن، منطقيا، ويقوم الرهان بين الأستاذين. على إثر ذلك، يدنو "هيجنز" من الفتاة ويعرض عليها أن يعلمها المنطق، مقابل بعض المال يقدمه إليها ولوالدها، الذي تخلى له عنها.

تبدأ التجربة وتستمر طيلة مدة الرهان، التي حددت بستة أشهر. وراح الأستاذ يبذل كل جهده، كما لم تخيب "ليزا" أمله، حيث أبدت من الاستجابة والاستعداد الفطري ما أذهله. وخلال الفترة المحددة، وقبل انقضائها، نجحت "ليزا" في الاختبارات -التي أجريت عليها- وتحسن نطقها، وسلوكها وحان أخيرا موعد تقديم "ليزا الدوقة" إلى المجتمع الأرستقراطي، وقد حضر الأستاذ لذلك حفلة صاخبة، أقيمت في حديقة منزل سفير من أصدقائه.

قُدمت "ليزا" على أنها دوقة، من دون أن يكشف سرها لأحد، وتصرفت على أنها كذلك، بكل ما يستلزم مرتبتها الجديدة من مميزات، نطقا، سلوكا، أناقة، وفهما، حيث يجعلها "شو" تبدو -وسط ذهول الأستاذين "هيجنز" و"بيكرنغ"- كأنها قادمة لفورها من أرقى العائلات الأرستقراطية.

لكن "ليزا" كانت قد أحبت أستاذها، دون أن يلاحظ هو ذلك. وعندما تخبره بذلك، يصرح لها بعدم مبالاته بها، وبأنها لم تكن بالنسبة إليه سوى مادة تجريبية لا غير، على الرغم من أنه أحبها على طريقته الخاصة.

يظهر "شو" الأستاذ طرفا مساهمًا في طرح العديد من القضايا العاطفية والاجتماعية، تجعل "ليزا" التي صارت أكثر ثقة بنفسها وقدرة على مجابهة الحياة، قادرة على كشف زيف الحياة المنمقة التي عاشتها طيلة ستة أشهر، وهي تحاول اكتساب منطقها وسلوكها وتصرفاتها، التي لم تكن سوى مظاهر جذابة، سرعان ما يزول بريقها، عند أول مواجهة لها مع الواقع الاجتماعي.

هذا ما يدفعها إلى اتخاذ قرارها، الذي لا عودة عنه، وهو العودة إلى عالمها الأول، من خلال عزمها على الزواج من ابن طبقتها "فريدي **Freddy**"، الذي لم يتوان عن إبداء اهتمامه بها، وعرض حبه لها.

✓ **الأرستقراطيةفي مسرحية بيغماليون:**

تعالج مسرحية **(بيغماليون)**؛ مشكلة اجتماعية، وهي الطبقية في المجتمع الإنجليزي، الذي يعتبر من بين أكثر المجتمعات الحديثة تمسكا بالتقسيم الطبقي. والمتتبع لأحداث المسرحية يستشعر وكأن "شــو" يتدرج به لاكتشاف سر من أسرار الطبقة الأرستقراطية، من خلال زجه بـ**"ليزا"** الفتاة المعدمة -ممثلة الطبقة الدنيا في إنجلترا- في أوساط هذه الطبقة، من خلال احتكاكها بالمعلم "هيجنز"، وعائلته الأرستقراطية في (شارع ويمبول Wimpole Street). "ليزا" كانت تقيم في غرفة قذرة في شارع (اينجل كورت دروري لاين Angel Court Drury

---

[14]- ينظر النص الكامل للمسرحية، تر. حسيام صادق التميمي، دار البحار دار وكسية الهلال، بيروت، لبنان، 2005م

Lane)،[15] وهو المكان الذي اختاره "شو" كمثال عن الأوساط، التي تعيش فيها أفراد الطبقة الدنيا، بمظهرها ولغتها وسلوكها، لتكون صورة عن واقع معيش، بكل حيثياته.

استغل "شو" روح الأسطورة القديمة، دون أحداثها أو شخصياتها، في علاج مشكلة اجتماعية ينوء تحت كاهلها أبناء الطبقة الدنيا في مجتمعه، كما كشف -من خلال ذلك- عن العيوب التي تشوب أوساط الطبقة الأرستقراطية.

"شو" وأثناء تركيزه على تصرفات "ليزا"، وحركاتها، وردود فعلها، يركز بالمقابل على تصرفات وردود فعل شخصية أخرى ممثلة لفرد من أفراد الطبقة الأرستقراطية -شخصية المعلم "هيجنز"- حيث إنه حين يبرز التناقض في تصرفاتها، نجده لا يغفل ذلك التناقض في تصرفاته.

"هيجنز" ممثل الطبقة الأرستقراطية، كان -بين حين وحين- يتصرف تصرفات منافية لتلك المبادئ والقيم الأخلاقية، التي طالما كانت تظهر عليه كشخص وقور متزن، والتي طالما لقنها "ليزا"، طوال فترة تجربتها معه. فهو الذي كان يوجه الملاحظات حول طريقة كلامها -باعتباره عالما بأصوات اللغة ومنطقها- ويقول لها بأن: **«المرأة التي تردد مثل هذه الأصوات القبيحة المثبطة للعزيمة ليس لها الحق في أن تكون في أي مكان.. ولا حق لها في الحياة»**[16]

بل إنه يعتبر أن الطريقة التي تتكلم بها مهينة للإنجليزية:

«لقد ألحقت العار بفن العمارة النبيل لهذه الأعمدة، أنت تهينين الإنجليزية بصورة مجسدة...»[17]

لقد أدركت "ليزا" كل ذلك عن طريق احتكاكها بزبائنها، ولذلك قررت النهوض بنفسها عن طريق تحسين طريقة نطقها للغة الإنجليزية، تقول لـ"بيكرنغ":

«أريد أن أكون سيدة محترمة في محل زهور، بدلا من المحلات التي لا يقبلونني فيها ما لم استطع التحدث بطريقة صحيحة ورقيقة».[18]

"ليزا" بلهجتها المتواضعة، كثيرا ما كانت تقع في أخطاء، وهفوات نطقية، بل إن "هيجنز" كان لا يترك شاردة أو واردة في كلامها إلا وعلق عليها. و"ليزا" إن كانت تريد تحسين مكانتها في الأوساط الاجتماعية؛ فإن عليها أن تحسن نطقها، وأن تتجنب كل ما يعيبه من أخطاء، وزلات. وهو الأمر عينه، الذي رآه معلمها، بأن **«إنجليزيتها ستبقيها في الدرك الأسفل حتى نهاية حياتها»**.[19]

طريقة كلام الفرد بإمكانها، إذن، أن تحدد ما إذا كان يمكنه أن يرتقي إلى مصاف أسياد المجتمع، أم أنه يبقى في أسافل الهرم الاجتماعي حسب رأي الأستاذ، فالأداء الكلامي ضروري، إضافة إلى السلوك المنتهج في الحياة اليومية، لذا عمل على تسوية سلوك "ليزا"، وهو الذي كان يرى فيه همجية، وسوقية.

ها هو يوجه لها ملاحظات، تساعدها على الظهور كسيدة راقية، حيث **«يقدم "هيجنز" منديله الحريري لـ"ليزا".**

لـيزا: ما الغرض منه؟

هيجنز: لتمسحي به عينيك، لتمسحي أي جزء رطب من وجهك. تذكري هذا منديلك، وذلك هو كم قميصك. لا تستخدمي الكم خطأ بدل المنديل إن أردت أن تصبحي سيدة في متجر».[20]

فهو يرى بأن المظهر الخارجي للفرد ضروري، لكي يصنف ضمن طبقات المجتمع الراقي، لذا كان لزاما على "ليزا" القادمة من أوحال الطبقة الدنيا، أن تغير طريقة كلامها، وطريقة لبسها، وتصرفاتها إذا أرادت أن تكون سيدة مجتمع محترمة، وأن تقلد ما هي علية المرأة الأرستقراطية في مجتمعها.

---

[15]- ينظر المشهد الأول من مسرحية (بيغماليون).
[16]- مسرحية (بيغماليون)، ص.44.
[17]- المصدر نفسه، ص.46.
[18]- المصدر نفسه، ص.68.
[19]- المصدر نفسه، ص.44.
[20]- مسرحية (بيغماليون)، ص.75.

لكن -بينما راح "هيجنز" ينتقد "ليزا"، ويوجه لها الملاحظات على تصرفاتها، ويشير إلى سوء سلوكها- كانت مديرة منزله "مسز بيرس **Mrs Pearce**" تشير إليه بتحسين سلوكه أمام "ليزا"، وهو معلمها، تقول:

«إذن هل لي أن أطلب منك ألا تنزل إلى مائدة الإفطار مرتديا العباءة، وأن لا تستخدمها مهما كانت الظروف، كمنديل مائدة إلى الحد الذي تفعله يا سيدي. وأن تحسن التصرف، كرجل يحسن تناول الطعام، وعليك عدم تناول كل شيء في الطبق ذاته، وأن تكون منتبها ويقظا حتى لا يقع من يدك قدر العصيدة على غطاء المائدة النظيف. كل ذلك سيجعل منك مثلا أعلى تقتدي به الفتاة. أنت تتذكر جيدا كيف كنت على وشك أن تغصّ بحسكة سمكة أثناء تناول الطعام الأسبوع الماضي فقط».[21]

وتوجه ملاحظة أخرى متذمرة:

«سأزعجك بكلمة واحدة، إن سمحت لي سيد هيجنز؟

هيجـــنز: تفضلي ..

السيدة بيرس: ...سيد هيجنز من فضلك هل ستكون دقيقا فيما تتكلم به أمام الفتاة؟

هيجنـز: (متجهما) بالطبع سأكون دقيقا. فأنا دوما كذلك عند الحديث مع الآخرين. لماذا تقولين لي هذا؟

السيدة بيرس: (غير مكترثة) لا، يا سيدي، أنت لست دقيقا على الإطلاق حين يغيب عن بالك أمر ملح، أو حين تنفعل قليلا. هذا غير ذي أهمية حين يحصل أمامي؛ فأنا معتادة على هذا الوضع. لكن يجب أن لا تشتم أمام الفتاة.

هيجـــنز: (ساخطا) أنا أشتم! (مؤكدا بقوة) أنا لا أشتم مطلقا. أنا أكره هذه العادة. ويحك، ماذا تقصدين؟

السيدة بيرس: (متبلدة الإحساس) هذا ما أعنيه يا سيدي. أنت تكثر الشتائم. أنا لا أعترض على الشتم والعصبية والانفعال، وأي شيطان، وأين هو الشيطان ومن هو الشيطان..

هيجـــنز: سيدة بيرس، ما هذه اللغة البذيئة من شفتيك! حقا!

السيدة بيرس: (بإصرار من دون تراجع) ولكن هناك كلمة معينة يتوجب على أن أطلب منك عدم استخدامها. استخدمتها الفتاة حين بدأت تستمتع بالاستحمام.

بدأت تستمتع بالاستحمام. تبدأ هذه الكلمة بنفس الحرف الذي نستهل به كلمة حمام. إنها لا تعرف أفضل من تلك الكلمة. تعلمتها وهي طفلة في حضن أمها. ولكن لا يجب أن تسمعها منك».[22]

فمجمل الانتقادات التي كان يوجهها "هيجنز" لـ"ليزا"، كان -هو ذاته- محل انتقاد فيها، إذ كان ملاحظ عليه تصرفه وتعبيره غير السوي من طرف المقربين إليه، والمقيمين معه في منزله. على الرغم من كل ذلك، فإنه كان يرى فيها مقدرة خلاقة، مثل باقي البشر لتصبح سيدة مجتمع. فها هو يخاطبها قائلا:

«تذكري أنك مخلوق بشري بروح وموهبة إلهية تمكنك من النطق بصورة صحيحة؛ إن لغتك الأم هي لغة "شكسبير"، و"ميلتون"، ولغة الإنجيل؛ فلا تجلسي هناك وتدندنين مثل حمامة مشؤومة».[23]

"هيجنز" يرى بأن "ليزا"، تمتلك المقدرة والموهبة لتغير من نفسها، مثل أي شخص آخر أتيحت له الفرصة، وهي الفكرة التي يؤكد علها "شو" دائما، بأن جميع المخلوقات متساوين في القدرات، ولو توفرت لهم نفس الوسائل، لما اختلفوا ولما نسبوا إلى طبقة عليا أو سفلى.

عليه يقرر المعلم، تغيير ملامح "ليزا" سلوكا، ومنطقا، ليجعل منها (دوقة Duchess)، خلال ثلاثة أشهر. ولكن "ليزا" بإصرارها، وتحت رعاية المعلم وصديقه استطاعت في زمن قياسي – أقل من المدة التي حددت ليتم فيها الرهان- أن تظهر كسيدة راقية أبهرت

21- المصدر نفسه، ص.144.

22- مسرحية (بيغماليون)، ص/ص. 110/112

23- المصدر نفسه، ص.44.

كل من حظر إلى (قصر بنكهام Bucknam Pellis). "ليزا" عندما أتيحت لها نفس وسائل أفراد الطبقة الأرستقراطية، تخلصت من تلك التصرفات والسلوكات، التي تنسبها إلى أفراد الطبقة الدنيا، التي ينفر منها أرباب الطبقة الأرستقراطية.

إن المضمون في (**بيقماليون**) مضمون يجسد الفكر الإشتراكي، «فالمضمون الذي وصفه "شو"... هو قدرة الإنسان الخارقة العبقرية على تغيير مقدراته وأحواله بالثقافة، والخبرة، واكتساب المهارة اليدوية، والعقلية، وقدرته على السير إلى حياة راقية كريمة نابعة من حياة باطنية ووجدانية سليمة، وأنه لو أتيحت للطبقة الدنيا الظروف المواتية لأمكنها أن ترتفع إلى أرقى مستوى ما دامت الموهبة لا تعوزها».[24]

إن الخلق الكريم يرتبط ارتباطا تاما بمقدار ما يملكه الإنسان من المال، فالغني يستطيع أن يكون سمحا كريم الخلق إذا أراد، لكن الفقير لا يستطيع أن يكون عفيف النفس، فليس عنده من المال ما يمكنه من ذلك. كذلك يستطيع أن يتخير ألفاظه، وأن يحسن نطق كلماته، ولكن أنى للفقير المعدم ذلك، وقد عاش في بيئة خشنة، مبتذلة اللفظ. فلا سبيل إلى التعلق بالخلق الكريم، وباللفظ الحسن إلا إذا رفع مستوى المعيشة لدى أفراد الطبقة الدنيا، وأن لغة الفرد، أو لهجته التي يتحدث بها، هي العامل الدال في نسبته إلى طبقة معينة.

هذا ما حدث لـ"ليزا" بعد خوضها غمار تجربة التغيير، لأجل تخلصها من تلك المعاملات السيئة، التي كانت توجه إليها باعتبارها من حثالة المجتمع. «وحين ألف "شو" (**بيغماليون**) في سنة1912م، كان يربط المكانة الاجتماعية للفرد بمقدار ما يتقنه من اللغة، فلغته السوقية لها طابع خاص، وكلما ترقى الأفراد في السلم الاجتماعي، قربت لغتهم لغة أصحاب المال وأصحاب الثقافة».[25]

نجح المعلم في إبراز صنيعه -"ليزا" الدوقة- التي أبهرت كل من حضر الحفل، حتى الأستاذين نفسيهما -على الرغم من زيفها- وأصبحت سيدة مجتمع راقية، بما ترتديه. من ثياب فاخرة، وجواهر ثمينة، وبمنطقها الأكثر اتزانا. لكن "شو" سرعان ما يظهر "ليزا" على حقيقتها. فـ"ليزا" سيدة المجتمع الراقي، لم تستطع -على الرغم من تعلمها- التخلص من طباعها، التي ورثتها عندما كانت تعايش أفراد طبقتها في شارع (إنجلكورت، درووري لاين). فمع أول موقف حرج يعترضها، تلقي عنها ذلك القناع من الوقار والاستكانة، وتتصرف من دون وعي مستسلمة لأول خاطر يخطر لها. فها هي تثير دهشة المعلم حين «**تلتقط الخفين، وترمي بهما إليه الواحد تلو الآخر بكل قوتها**».[26]

ولا تتوقف عند هذا الحد، بل إنها تمعن في تصرفاتها الهمجية الطائشة، فها هي ذي «**تنظر إلى نفسها آخر مرة في المرآة، فجأة تخرج لسانها ثم تغادر الغرفة، بعد أن تطفئ النور من قرب الباب**».[27] وكأنها تجد راحتها في تلك السلوكات، التي تساعدها على إخراج ما بداخلها من كبت، على عكس ما وجدته لدى أفراد الطبقة الأرستقراطية في إظهار الملامح المصطنعة. وكأنها بذلك لم تستطع تحصيل ما يساعدها على التصرف بطريقة صحيحة في مثل تلك المواقف المضطربة. نسمعها تصرح بذلك عنوة لـ"بيكرنغ" قائلة:

«**...لكنني تعلمت منك بالفعل السلوك الرقيق اللطيف، وهذا ما يجعل من المرأة سيدة محترمة في المجتمع، أليس كذلك؟ كما ترى فقد كان ذلك عسيرا جدا بالنسبة إلي مع وجود شخص مماثل للبروفيسور هيجنز دوما أمامي. نشأت لأكون تماما مثله؛ غير قادرة على ضبط أعصابي. مستخدمة لغة سيئة عند التعرض لأقل إثارة**

24- محمد الشرقاوي، برنارد شو والمسرح الاشتراكي، ص55
25- أحمد خاكي، **برنارد شو تاريخ حياته الفكري**، ص277

26- مسرحية (**بيغماليون**)، ص.236.
27- **المصدر نفسه**، ص.254.

من الآخرين، وما كنت لأعرف أن السيدات المحترمات، والسادة المحترمين لا يتصرفون بهذا الشكل إن لم تكن أنت في الصورة».[28]

فـ"هيجنز" الذي من المفترض أن يكون المرشد، والمثل الأعلى لـ"ليزا"، أصبح مثلا سيئا لها، فقد جعله "شو" نموذجا عن حقيقة الفرد، الذي يدعي الرقي والتمسك بالقيم والمبادئ الاجتماعية المثالية.

"شو" من خلال الحوار الساخر، والزاخر بالمواقف المتناقضة، يمعن في هز المثل العليا للمجتمع الراقي. ويمكننا من خلال المقتطف الآتي أن نستشف أهم مظهر يركز عليه "شو" في انتقاده، ألا وهو عدم رضا أفراد الطبقة الراقية (الأرستقراطية) بمعاملة الفقير معاملة حسنة، فهو يحرص على الإساءة إليه أنى سمحت له الفرصة.

يخاطب "هيجنز" "ليزا" وكأنها حثالة تحت قدميه –على حد تعبيرها هي-: **«...يا لك من حشرة وقحة!»**.[29]

هنا تثور "ليزا" لكرامتها قائلة:

«أريد القليل من العطف، أعرف أنني فتاة عادية جاهلة، وأنت رجل محترم مثقف جدا؛ لكنني لست حثالة تحت قدميك».[30]

كما يعتب عليه رفيقه "بيكرنغ" باحتجاج رقيق قائلا:

«ألا يخطر في بالك يا هيجنز أن لهذه الفتاة مشاعر؟

هـيجنز: (ينظر نظرة انتقاد) أوه، كلا لا أظن ذلك . ليس لهذه الفتاة أية مشاعر أو أحاسيس تثير اهتمامنا (بمرح) هل لديك مشاعر يا ليزا؟

لـيزا: لي أحاسيس ومشاعر مثل أي شخص آخر».[31]

غير أن ثورة "ليزا" رغم أنها تتخذ شكل احتجاج نسائي على الظلم، إلا أنها لا تقف عند هذا الحد؛ بل إنها لا تلبث أن تتحول إلى هجوم على أخلاقيات المجتمع. فهي – في كل معاناتها مع الأستاذ "هيجنز"- كانت تهدف إلى الحصول على شيء واحد، وهو الشعور بالاحترام، ذلك الأمر الذي كان ينكره هو عليها دائما، أنى سنحت له الفرصة. تقول لـ"بيكرنغ":

«...ولكن هل تعرف الشيء الذي كان بداية تعلمي الحقيقي؟

بيكـرنغ: ما هـو؟

لـيزا:...مناداتك لي بالآنسة دوولتل في اليوم الذي جئت فيه إلى شارع ويمبول.

كانت تلك البداية لاحترام النفس بالنسبة إلي... وأرغب أن يناديني البروفيسور هيجنز آنسة دوولتل.

هيجنز: أرغب أن أراك ملعونة أولا».[32]

فالفقير المعدم –بالنسبة إلى أفراد الطبقة الأرستقراطية- ليس سوى جزءا من ممتلكاتهم، التي يمكنهم اقتناؤها بأموالهم. هذا ما تمثله "ليزا" بالنسبة إلى "هيجنز"؛ فها هو يقول لوالدته، بعدما جاء والدها مطالبا بها –بعد تحسن ظروفه المعيشية- قائلا:

«أنا دفعت له خمسة جنيهات ثمنا لها»[33]

وهنا يتلقى "هيجنز" انتقادا من والدته نتيجة عدم مراعاته لمشاعر "ليزا" حيث تقول له:

«لقد تعلقت بكما، اجتهدت وثابرت من أجلك هنري. لا أعتقد أنك تدرك تماما ماذا يعني أي شيء في طبيعة العمل الذهني، بالنسبة إلى فتاة من طبقتها. حسنا يبدو أنه عندما جاء يوم الاختبار وهو يوم عظيم بالنسبة إليها، وعندما أجادت دورها بشكل رائع من أجلكما من دون خطأ واحد، جلستما أنتما الاثنان مـن دون أن تكلماها ولو كلمة واحدة، ولكن تبادلتما الحديث

---

[28]– مسرحية **(بيغماليون)**، ص.294.
[29]– **المصدر نفسه**، ص.238.
[30]– **المصدر نفسه**، ص.322.
[31]– **المصدر نفسه**، ص.88.

[32]– مسرحية **(بيغماليون)**، ص/ص296/298.
[33]– **المصدر نفسه**، ص.280.

من دون أن تكلماها ولو كلمة واحدة، ولكن تبادلتما الحديث من دونها وكيف كنتم سعيدين بانتهاء الموضوع على ما يرام وكيف كنتما تشعران بالملل من المسألة ككل. وبعدئذ تصيبك الدهشة لأنها قذفت الخفين بوجهك ! لو كنت مكانها لرميت بوجهك قضبان الموقد الحديدية».[34]

السيدة "هيجنز **Mrs Higgins**" تنبه ابنها ورفيقه إلى ضرورة أنه كان لزاما عليهما أن يشكرا، وأن يربتا على كتف "ليزا" بلطف، أو أي تصرف آخر يشعرها بالامتنان؛ كإبداء الإعجاب بها وإخبارها بأنها كانت رائعة. لكن هذه الملاحظات، التي تراها السيدة "هيجنز" مفقودة في طباع ابنها المتعجرف؛ لا تمثل سوى موضوع للاستهزاء بالنسبة إليه. فهاهو يخاطب رفيقه "بيكرنغ" قائلا:

«حسنا جدا، بيك، حسن سلوكك، دعنا نلتزم بأخلاق يوم الأحد من أجل هذه المخلوقة التي التقطناها من الحضيض».35.

فالمجتمع الارستقراطي (ممثلا في شخص "هيجنز") يعرقل "ليزا"، ولا يسمح لها بأن تحقق ذاتها المستقلة، وأن تكسب احترامها، بل هو ضدها بسبب تلك الفروق الطبقية، لأنها بدأت حياتها فقيرة معدمة.

معيار النجاح –بالنسبة لـ"ليزا"– كان سلوكها وطريقة كلامها. لكن معيار النجاح لدى "هيجنز" كان نظرة ومعاملة الآخرين لها –لأن العامل الاقتصادي الذي يفرض احترام الناس لا تملكه– فموقفه منها هو موقف الإنسان الطبقي الذي يرفض رؤية أبناء الطبقة الدنيا أندادا له، ولو استطاعوا تحصيل واكتساب ما يمتلكه هو من مقدرات ووسائل ترفع من مستواه وتتيح له الاندماج في أوساطه.

"ليزا" –وخلال تجربتها– كانت تتخبط في صراع نفسي، من حيث معاناتها من القيم التي نشأت عليها، ومن حياة المجتمع الراقي وقيمه. قيم، رأت بأنها لا ترأف بالإنسان، بل تنظر إليه بصفته أداة لتحقيق المأرب. "ليزا" لم تكن سوى أداة للمعلم ورفيقه، لإنجاح تجربتهما، وما عدا ذلك لا يهمهما؛ لا مشاعرها ولا آمالها ولا أحلامها. لذلك فهي ترفض البقاء في هذه الحياة، التي تحكم على المظاهر، وتتقنع بمختلف الملامح المزيفة.

هكذا «ينتهي الصراع النفسي في أعماق الفتاة بأن ترفض البقاء في تلك الطبقة المزيفة، وتفضل الزواج من سائق أجرة. فقد باتت تحتقر تقاليد الطبقة الأرستقراطية، التي تقوم على الزيف والتفاهة، وتقرر أن تتزوج رجلا من طبقتها»،[36] رجل يحبها ويتمنى أن يكرس حياته لإرضائها.

"ليزا" الدوقة هي نموذج للمرأة الأرستقراطية في المجتمع الإنجليزي؛ إنها امرأة مزيفة، بقدر زيف المجتمع، الذي تنتمي إليه، لذا جاء رفض "ليزا" الحقيقية، الفتاة الفقيرة المعدمة، لذلك الزيف المنمق؛ فموضوع المسرحية «يثبت أن الفوارق بين طبقات المجتمع فوارق مكتسبة، أهمها استعمال اللغة وآداب السلوك. فإذا قيّض لأحقر حقير أن يتعلم المنطق السليم، وأن يتدرب على آداب السلوك لما كان هناك فرق جوهري بينه وبين أعظم عظيم في المجتمع»[37] هذا ما حدث لـ"ليزا" التي اكتشفت تلك الحقيقة المريعة التي طالما حلمت بها أيام كانت في شارع (إينجل كورت درووري لاين)، ورأت فيها سببا للنجاح في الحياة التي لم تكن من نسج الخيال.

لكن تكافؤ الفرص بين مختلف أبناء المجتمع الواحد، لا يؤدي –بالضرورة– إلى التماثل أو التقارب في السلم الاجتماعي لدى أفراد هذا المجتمع.. إذ يضاف إلى ذلك الاستعداد الفطري لكل فرد، فـ"ليزا" لو لم

---

[34]– **المصدر نفسه**، ص.284.

[35]– مسرحية **(بيغماليون)**، ص.286.

[36]– ماجدة حمود، **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط.2000م، ص12

[37]– لويس عوض، **المسرح العالمي من إسخلوس إلى آرثر ميلر**، دار المعارف المصرية، د.ط.1964، ص348

تكن تمتلك تلك القدرات على اكتساب مهارة تعلم الكلام، لما استطاع "هيجنز" أن يصنع منها ذلك النموذج.

لذا فإن "شو" يعتبر أن كل ما يظهر على أفراد الطبقة الراقية ما هو إلا ادعاء، وكذب، وزيف، اكتسبوه مع الزمن، بفضل ما توفر لهم من أسباب. وأن كل ما يعيبونه على أفراد الطبقة الدنيا موجود فيهم، لكنهم يخفونه وراء تلك المظاهر البراقة الزائفة. بذلك هو يسخر من آداب السلوك المصطنعة في المجتمعات، التي نسميها بالراقية... حتى يبين للناس في النهاية أن الأمر كله طلاء خارجي ومظاهر براقة وادعاء فارغ وأن ما خفي كان أعظم، عليهم ينظرون إلى جوهر بعضهم بعض؛ علهم يدركون حقيقة أنفسهم.

✓ **ملخص أسطورة "بيغماليون":**

"بيغماليون" أسطورة إغريقية[38] ضاربة في أعماق التاريخ، تحكي قصة نحات إغريقي يدعى "بيغماليون" اشتهر بنحت وصناعة أجمل التماثيل لربة الجمال عند الإغريق **"أفروديت"** في جزيرة قبرص - الجزيرة التي شهدت مولدها من زبد الماء كما تحكي الأساطير- وبالتالي فهي حامية جزيرة قبرص، ولأن "بيغماليون" بطل الأسطورة يعيش علي هذه الجزيرة يخصص فنه وإبداعه لربة الجمال "أفروديت"، ويصنع لها أجمل تماثيل توضع في معابدها. وهناك رمز مهم في القصة في أن يكون "بيغماليون" صانعا لتماثيل "أفروديت"، فالرمز هنا المقصود به أنه على دراية تامة بكل مقاييس الكمال الأنثوي -على الأقل الحسي- وهو ما يجعل الفنان جديرا بصنع تماثيل تعبر عن هذا الرمز الأنثوي القوي حتى يستطيع أن يبرز جمال ربة الجمال.

"بيغماليون" شخصية انعزالية فهو يفضل الوحدة والانكباب على عمله، ولا يتمتع بأي صداقات أو أي علاقات أخرى، بالرغم من شهرته. يعيش في انزواء عن الحياة، وهرب من الناس، كارهاً للنساء. ولَم تكن هذه الحياة الصحراوية لترضيه؛ بل كان يقف منقبض القلب أمام تماثيله الصماء؛ وفي أحد الأيام يجلب من المحجر قطعة حجر ضخمة، ثم يتناول زميله ومنحته ويهوي على الرخامة، مستلهما الحول والقوة من الربة "أفروديت". ويصنع منها تمثالاً للربة ويخرج هذا التمثال غاية في الروعة والجمال. ويشعر "بيغماليون" من شدة جمال التمثال أنه أجمل ما نحت للربة. ما يلبث إعجابه أن يتحول إعجابه بهذا التمثال إلى حالة افتتان شديدة؛ حتى أنه يقع في عشقه، ويتمنى لو أنه يصبح أنثى حقيقية؛ يبثها حبه وأشواقه، ويبرح به الهم والأسى جراء ذلك الشغف الكبير. لكنه مع قدوم أعياد الربة "أفروديت"، يذهب لأحد المعابد، آخذا معه تمثاله العزيز، ويتضرع لها باكيا أن تهب الحياة لهذا التمثال الحجري الأصم، الذي سباه وفتنه، يقول مناجيا: «حنانيك يا ربة الحب، وجابرة القلوب الكسيرة، والنفوس الحائرة! أنت، من غير ريب، تعلمين ما ألم بي مبرح هذا الهوى الطارئ، وما نام قلبي من هذه الدمية التي صنعتها باسمك ونذرتها لك، فدلهتني... أنت قديرة يا فينوس! فانفخي فيها من روحك، وانشري الُحياة في أركانها، وامنحيها النبضات والأنفاس.. حنانيْك يا فينوس! وسلام لكِ من قلوب العاشقين!» ثم تنهمر الدموع من عينيه حتىّ تبلل قدمي التمثال المنتصب في المحراب، فينبعث الشرر عاليا من المحرقة، حتى أضاء قبة الهيكل؛ فأقبل الكهنة والمصلون يباركونه لأن في اعتقادهم أن ذلك دلالة على رضى الربة. وبعد أن يعود إلى داره وينظر للتمثال في باحة الدار؛ يذهب لينام، ويرى حلما غريبا يري نفسه يحمل مطرقة ضخمة، ويهوي علي كل تماثيله التي صنعها ويحطمها، وحتى تمثاله الحبيب فيقوم فزعا من النوم. وعندما يذهب ليطمئن علي التمثال لا يجده في مكانه فيعتقد أنه

38- ينظر دريني خشبة، **أساطير الحب والجمال عند اليونان، دراسة ونصوص**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الصنوبرة، ط.1. 1973م.

سرق، لكنه يسمع صوتا من إحدى الحجرات يناديه: «بيغماليون.. بيغماليون... ارق إلى هنا...هلم إلي!!». يتجه ناحية الصوت... فيجد التمثال الذي صنعه، لكنه هذه المرة حيّ ككل البشر. ويقول له التمثال الذي دبت فيه الحياة أن الربة "أفروديت" قبلت توسلاته وحولتها إلى أنثى، وأنها أطلقت عليها اسم "**قلاتيا**"؛ وهنا يرتمي "بيغماليون" في أحضان "غلاتيا"، وهي تقص عليه قصتها المعجزة.

لكن الأسطورة لا تنتهي هذه النهاية السعيدة؛ فالمصادر التي تكمل الأسطورة عديدة ومتنوعة. فتذكر أن "غلاتيا" التي وضع فيها" بيغماليون" خلاصة فنه أصبحت بشرية بكل معني الكلمة بارعة في ايلامه، وهي تحمل كل وشائج وسقطات الأنثى. فهي تخونه مع العبد الذي يملكه، ومن هنا تنشأ لديه فكرة أنه أخطأ حينما طلب من "أفروديت" أن تهبها الحياة؛ لأنه بذلك قد هبط بها من سماء الكمال إلى حضيض النقص البشري. حتى بعد أن عادت إليه، واستسمحته في خيانتها، وجد فيها الأنثى التي يصعب على الفنان التعايش مع استهتارها؛ وبالتالي فقد أخذ قراره في أن يعود إلى "أفروديت"، ويطلب منها أن تعيدها مرة أخرى تمثالا حجريا كما كانت. ستجيب "أفروديت" إلى طلبه. وتعود "غلاتيا" إلى طبيعتها. لكن "بيغماليون" يجد في عودتها لصورتها الحجرية وحشية كبيرة لأنه يفتقدها كأنثى بعد أن تعوّد على وجودها في حياته، وقبل أن يعاود الكرة ويهبط بها من سماء المثال مرة أخرى، يثور على ضعفه ويحطم التمثال فيحيله إلى قطع صغيرة.

✓ قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

1- جورج برنارد شو-**بيغماليون**، تر. حسيام صادق التميمي، دار البحار داروكسية الهلال بيروت، لبنان 2005م

- **مهمة السيدة واران**، تر. حسام صادق التميمي، مرا. أميرة كيوان، دار البحار، بيروت، لبنان، 2004م.

2- أحمد خاكي، **برنارد شو تاريخ حياته الفكري**، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ط.1، 1967.

3- إبراهيم حمادة، **حول الدراما السياسية في مسرح شو**، هوامش في الدراما والنقد، ع.434. المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.

4- دريني خشبة، **أساطير الحب والجمال عند اليونان، دراسة ونصوص**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الصنوبرة، ط.1973 ا م.

5- ماجدة حمود، **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط. 2000 م.

6- محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2005م.

7- محمد الشرقاوي، **برنارد شو والمسرح الاشتراكي**، سلسلة مذاهب وشخصيات، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964م.

8- محمود السمرة، **أدباء معاصرون من الغرب**، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت.

9- لويس عوض، **المسرح العالمي من إسخلوس إلى آرثر ميلر**، دار المعارف المصرية، د.ط 1964.

-10- G.C.Thornley and Gwyneth, **An Outline of English Literature**, Longman

-11- Margaret Shenfield, **BERNARD SHAW ,Les Ecrivains par L'Image**, texte francais de M.Matignon, imp aux Pays-Bas,1967.

....

احضني البدر ونامي

ابراهيم قارعلي

قد رمتني مقلتاها بسهام
عجبا قد أردفتها بابتسام

تركتني مثل عصفور جريح
ليس يرجى برؤه رغم التئام

يالها من طعنة قد صوبتها
نحو قلب فاستقرت في العظام

ويحها قاتلة من غير حق
ويلتاها من بريء مستظام

أي دين قد أباح اليوم قتلي
كيف بالله ومن غير اتهام

بل حرام قتل أسراك حرام
كيف لم تدري حلالا من حرام

لست بالحاقد إن أغراك قتلي
فاسفِري لا تختفي خلف اللثام

أحسني القتل ففي الموت جمال
لن يراه أبدا غير الكرام

إنني من ضحاياك شهيد
فارحمي قتلاك من غير انتقام

إرحميني وارحمي في فؤادا
طالما غناك من حلو الكلام

أنت من أسكرته هيهات يصحو
ثمل نشوان من غير مدام

لم يكن بالعاشق الولهان لكن
شرب الحزن كؤوسا في الظلام

إنما يشكو من الأحزان قلبي
لست أشكو من تكاليف الغرام

لم أكن أدري الهوى واحر قلبي
ناح في أيكته مثل الحمام

كيف يغدو مثل عصفور فؤادي
قص صياد جناحيه أمامي

ما على القلب إذا يشكو ملام
مـا عليـه أبـدا أي مـلام

ولتجودي ذات ليل بوصال
أرسلي طيفك في جنح الظلام

من يفك القيد عن قلب أسير
لم يزل ينزف دوما كالغمام

أيها الليل متى تشرق شمس
أو يلـوح البدر بعد التمـام

كيف ترميني يد تأسو جراحي
يا لها من رمية مـن غير رام

كم عصرنا كالعناقيد نجوما
تتدلـى فوقنـا دون احتشام

كيف بالجرح يداويه جريح
بات يشكو ويعاني من سقام

حلوة العينين والأحلام سكرى
عذبـة الأنغام فـي انسجام

عجبا توقظ في الليل جراحي
كرضيع بات يبكي من فطام

طالما أرسلت في عينيك شعرا
رددتـه بعدنـا كـل الأنـام

من يداوي غيرك اليوم جراحي
فلتكونـي بلسما والجـرح دام

إتركيني أرقب النجم وحيدا
وافتحي نافذة قبـل المنام

إنما يشفي جراحاتي رحيق
فلتكوني وردة في كـل عام

إننـي أرسلت بدرا فلتطلـي
واحضنيه مثلما الطفل ونامي

طالما أشتاق من غير رجاء
وبخلت القلب حتى بالسلام

قمر من جيدك اليوم تدلـى
أم ثريا فوق صدر كالوسام

لا تذهبي...

شعر: عادل محلّو

- 1 -

هتفتْ إليْه عيونُها وهيامُها
فاهتزَّ عُمرُه واستفاقَ غرامُها
كَمْ ذا تعقّب في الحَوَالِكِ نَجمَةً
يجلُو الهمومَ سُكوتُها وكَلامُها
فاخْضَرَّ مِن أثَر الجِراحِ حَنينُهُ
إنّ الصبايا لا تطيشُ سهامُها
لوْ أنّ في العمرِ المُعتّقِ فُسحةً
لأضاءَ مِنْ وَجَعِ الحنينِ ظَلامُها

- 2 -

نادتْهُ ... والدنيا تشقّقَ وَجْهُها
وتعلّقتْ زَمنَ الرّميمِ عظامُها
فانْبَتَّ مِنْ بيْنِ الحُطامِ تَوَهُّجٌ
يُزْجيهِ في ظُلَمِ الحياةِ يَمامُها
فَسَقَى طُلُولَ العُمرِ زَهْوَ فَراشةٍ
يَسْمُو على حُورِ الجنانِ تَمامُها

- 3 -

حَطَّتْ بجفْنِهِ في المساءِ يَمَامَةٌ
فَبَكَتْ حدائقُ روحِهِ وخيامُها
وَغَدَتْ خريطةُ عُمْرِه لا تَهْتَدي
شَرَدَتْ ظَفَائِرُها... وَفَرَّ قوامُها
لمْ يَدْرِ كيفَ تَفَتّحتْ عَبَراتُه
لَمّا تبسّم في الجناحِ سَلامُها
فَمَحَتْ ذُنُوبَ العاشقِينَ دُمُوعُهُ
وَشَفَا هُمُومَ العالَمينَ مُدَامُها
وبَنَتْ على كتِفِ النجُومِ مَدينةً
دَمُها الزجاجُ، وخَلْفُها وأمَامُها

- 4 -

هَتَفَتْ إليهِ فَضَمَّها: "لا تَذْهَبي،
أنتِ القصيدةُ غَيْثُها وغَمَامُها
لا تذْهبي فالعُمْرُ جَدَّ مَسِيرُهُ
وَمَرَاكِبي قَدْ رَفْرَفَتْ أعْلامُها
لا تذهبي فاللّهُ خَطَّ دُرُوبَنَا
بِصَحَائِفٍ وَتَكَسَّرَتْ أقْلامُها

حوار مع الكاتب مصطفى بلمشري

"النقد الأدبي وجودة الأسلوب وجودة الموقف"

حاوره: عبد الرحمان عزوق (الجزائر)

مصطفى بلمشري كاتب وناقد جزائري ذو حضور متميز في المجلات العربية والندوات الثقافية والأدبية، قد حظيت كتاباته ودراساته المتنوعة باحتفاء ملحوظ في العديد من المتابعات في الصحافة الوطنية. وقد جاءت أعمال الناقد تأسيسات معرفية وأدبية عميقة لخطاب ثقافي جزائري يراهن على تجاوز حالة الركود نحو آفاق رحبة.

يدشن الناقد مصطفى بلمشري في كل دراساته النقدية التي تجمع بين التحليل والتقييم الموضوعي والتسجيل الصائب لحياة معتبر من الشعراء والأدباء الجزائريين، وبنت تميُّزًا في التاريخ لحركة الشعر الجزائري المعاصر، إذ يتوافر فيه الناقد على تفاصيل المسيرة الأدبية لحياة عدد معتبر –كما قلت– للذين قام الشعر الجزائري المعاصر على أكتافهم عطاء قرابة ثلاثين عاما وزيادة، ولا يزالون يقدمون مادة أدبية في مستوى آداب الشعوب الأخرى مشرقا ومغربا.

والناقد مصطفى بلمشري في دراساته المختلفة لا يقدم مادة أرشيفية غنية ومتنوعة، يحتاجها كلّ باحث الأدب العربي والجزائري، خصوصا، فحسب لكن يتوافر على طرق التحليل والفهم فيما، ربما لا يقوى التاريخ، من حيث هو نمط في التفكير، والفهم وفرع يصبح التسجيل الدائم للوقائع والأحداث تاريخا، ورؤية متبصرة.

وفي هذا الحوار نلاحظ أن الناقد العربي بإيمانه بهذا المنطلق كاتجاه وأسلوب عمل، يمكن أن يكتشف، ذرى جديدة وآفاقا إنسانية رحبة، وعوالم اجتماعية ترتبط بالهدف نفسه والبناء والتحول الاجتماعي.

س/ قيل: إن كثيرا من آرائنا حول الآداب الأجنبية ليست إلا صدى للدعاية التي تحيط هذه الآداب، فإن عدوى الدعاية هذه يصيبنا ويتغلغل في مفاصلنا، ولا يعود أحد قادرا استئصاله بعد ذلك، ما رأي الأستاذ في هذا القول؟

في البداية، لا بد من الإشارة المثاقفة التي هي نافذة للاطلاع على الآداب الأجنبية والثقافة العالمية، كما أن الإنفتاح على الأخر باعتباره متفوقا في جميع الميادين وكان سبّاقا إلى مناهج نقدية حديثة وتيارات فنية معاصرة، كان لزاما على نقادنا العرب مسايرة هذه العلوم ومواكبة هذه الآداب عن طريق الترجمة، ومن الطبيعي، إذًا، وجود هذا التطلع لإنشاء أدب جديد ونقد معاصر يعبر عن روح عصرنا طالما أن الحضارة، وبعبارة أكثر تحديدا، إن المثاقفة هي المحرك لروح أدبنا العربي، ولكن سرعان ما أدى هذا الإنفتاح الثقافي إلى ترديد آراء الغربيين حول الآداب الأجنبية، وبالتالي أصبح نقدنا العربي صدى للآراء التي تدور حول هذه الآداب، لأن بعض الدراسات الجامعية والأكاديمية ساهمت في استنساخ القيم الثقافية ونقل الآراء الغربية باعتبارها نموذجا أعلى، ذلك أن الغياب الفكري النقدي يوجه هذا الإلتماس النقدي ويسد الثغرات المصاحبة لنقل الثقافات الأخرى عن طريق الترجمة المشوهة، وهذا يؤدي حتما إلى تعزيز الآراء الغربية.

ومما لا شك فيه، أنَّ نقدنا الأدبي الراهن يعاني من إشكاليات لأنه يفتقد تلك النظريات الفلسفية، ونفتقر إلى المناهج النقدية المعاصرة، وهذا جعل آراءنا حول الآداب الأجنبية إلى صدى لآراء الآخر، فلم يعد أحد منا قادرا التنصل منها، لأنها تأصلت في فكرنا النقدي، وأصبح نقادنا يلجأون إلى هذه الآراء من خلال عمليات اجترار أدت إلى قتل حاسة النقد كذا المتلقي بشكل يجعله يتقبل جميع القيم والآراء الأجنبية دون التمييز بين جيدها ورديئها.

هناك إلى جانب ما سبق الإشارة إليه نقطة أخرى، هي أن الوعي النقدي الأصيل يرفض التجمد عند التقبل والإندماج في ثقافات الآخر. ومن العجب أن نرى النقد الأدبي العربي يقبل بجميع الآراء الغربية ولا يثير حولها أي تساؤل أو جدل، أو قلق فكري، وكأن هذا الإنسياق وراء ثقافة الغرب والتقوقع في الإنتماء إليه، لا يؤثر على مصير نقدنا العربي.

إلا أن هذا لا يعني أن جميع المشاكل التي اعترضت مسيرة الحركة النقدية العربية هي نابعة من الهيمنة الغربية على ثقافتنا وفكرنا النقدي، إنما – لا مبالغة في القول بأن الفشل الذريع في التصدي للظاهرة الغربية-.

س/ يقف عدد من النقاد العرب حذرين من كثير مما يسمّى بالروايات العالمية أو الشعر العالمي، أو الأدباء العالميين، فمثل هذه الفكرة ليست إلاّ إفرازا أوروبيّا شاع في زمننا مع شيوع كثير من الأعراف الأوروبية والسيطرة الأجنبية، وفي نظر الأستاذ بلمشري، هل أصبحت أوروبا هي النموذج الحضاري الذي لا يستطيع مستطيع أن يرفض بعض جوانبه؟

من الصعوبة بمكان وضع ملامح محددة لآراء النقاد العرب حول الروايات العالمية أو الشعر العالمي، ومما لا شكّ فيه أن هذه الآداب الأجنبية باعتبارها إبداعات متطورة شكلا ومضمونا، تجاوزت المألوف، وبلغت الذروة في العطاء الفني والجمالي، وهذا ما جعل عددًا كبيرًا من النقاد يقفون حذرين من هذه الآداب العالمية لأنها تكرس النموذج الغربي وتروج له وتثير له دعاية مستعملة لأغراض آنية.

وبعبارة أكثر تحديدا، إن آدابنا العربية ونقودنا متأخرة بشكل ملحوظ في التعرف على التيارات والمذاهب الأدبية الغربية وعلى المناهج والإتجاهات النقدية المعاصرة، وبهذا، أصبحت أوروبا النموذج الحضاري الذي يقتدى به، لأن مناهج النقد العربي المعاصرة والراهنة غير قادرة على التمثل والإستيعاب وكل كتاباتنا النقدية مستنفدة لأغراضها لأنها لا تستند إلى مدارس نقدية واضحة المعالم وتعاني من قصور المنطلقات والأدوات النقدية الملائمة لمساءلة النصوص الأدبية مساءلة منهجية موضوعية ونزيهة وهذا يعني أن معظم الدراسات النقدية، تبقى منغلقة في مفاهيم ومناهج لا تمت بصلة، لموروثنا النقدي الأصيل.

إننا غير مقتنعين بالمناهج المقتبسة عن أوروبا، كإطار مميز للممارسة النقدية العربية، لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتبلور متغيرة بالحكم، ومن ثم فإن كل تعميم كمثل هذه المقاييس النقدية لا ينقد إلاّ خصوصية الإتجاهات عندنا، وفي اعتقادي أن مهمة وضع هذه المناهج النقدية موضوع التساؤل والإختبار هو توخي الإستفادة منها مع مراعاة خصوصية المعطيات العربية مع الرجوع إلى المستودع النقدي العربيّ بحثاً عن أفضل أدوات التحليل والتغيير.

كما أصبح من البديهيات أن الإنفتاح على مختلف مناهج النقد المعاصرة ومشاربها الفنية بغية توظيفها توظيفا سليما بعد غربلتها وتصفيتها للإبقاء على ما يلائم خصوصية أدبنا من أجل تمهيد السبل القومية للتجديد الأدبي المأمول وتحقيق نهضة فكرية معاصرة لما قامت عليه النهضة الغربية.

س/ من هذا الباب نجد أنفسنا صرحاء وصادقين حين نعلم أن عددا من الروايات، مثلا، روايات رديئة بعد أن قرأنا ترجمتها إلى العربية، وأننا نجد طاقة متفجرة في آثار عربية كثيرة مثل رسالة الغفران للمعرّي، ولا نجد مثل هذه الطاقة في أيّ عمل أدبي أوروبي اصطلحنا عليه بأنه كبير وخالد، وما رأي الأستاذ بلمشري في هذه القضية؟

من الواضح، أن الآداب العربية، بما فيها الرواية العربية التي استثمرت القيم الفنية والجمالية واعتمادها على المرجعية الفكرية العربية حققت لها تميزها وجودتها بدرجة كبيرة من الموضوعية، زد على ذلك، أن الرواية

العربية اعتمدت على المكون التاريخي في ظل الإطار المرجعي والفني فيْ البناء والدلالة أضفى سمات يصعب استبدالها وتغييرها، وبعبارة أدق أن الرواية العربية ارتكزت على مصدرين هما الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية.

وهذا يضفي بنا إلى القول: إن الرواية العربية المعاصرة عبرت 'ن أوضاع وملابسات جديدة تتلاءم مع طبيعة الحياة العربية المعاصرة، إلى حدّ أننا نرى بأن معظم الروايات العربية التي تندرج فيْ هذا الإطار، تعبر عن الحالة الإجتماعية والسياسية المأساوية انطلاقا من مستويين: مستوى الذات ومستوى الواقع، هذا بالتحديد ما نجده ماثلا ومجسدا في الرواية العربية.

ولا يخفى على أحد، أن الرواية العربية المعاصرة أخذت تشق طريقها باحثة عن شكلها وقوامها الفني، آملة في الجمع بين البعدين الجمالي والفكري، وإن أبرز ما يطالعنا به الراهن الروائي العربي، أنه على العموم يجري فيْ اتجاه أسلوبي حديث، إضافة إلى أن الروايات العربية كانت تأسيسات معرفية وأدبية عميقة لخطاب ثقافي فكري عُربي يراهن على تجاوز حالة التأثر والإستلاب نحو آفاق رحبة تجعلها أكثر إتصالا بواقع الأمة وأكثر تعبيرًا عنْ همومها الراهنة وقضاياها اليومية والمصيرية، بحيث استطاع بعض النقاد العرب أن يخرجوا إبداعهم الروائي منْ المحلية إلى آفاق العالمية، وهناك جدال نقدي وغيره من القضايا التي تدور بين الأدباء والنقاد، حول كيف يتحقق التوازن بين الموروث الروائي وتقاليدها العربية وبين المفاهيم والقيم التي تظهر في الرواية العالمية؟ أم يتطلب الأمر الأخذ بأساليب الفن الروائي الغربي حتى تتم مواكبة العصر؟ ولتوضيح هذه القضايا يمكن القول بأن التحولات الحضارية الحاصلة في الفكر والثقافة عملت على إحداث نقلات نوعية في الإبداع الأدبي عامة والروائي خاصة ومكنته من فتح ثقافة وموروثه الخاص على العديد من الأشكال الثقافية الأخرى، البعيدة والمغايرة وذلك من أجل الإستفادة من كل القيم الجمالية التي تتوفر عليها الروايات.

س/ الحديث عن النقد يقودنا إلى الحديث عن النقد في الجزائر.

ما رأي مصطفى بلمشري في النقد الجزائري الراهن؟

في الحديث عن النقد الأدبي قضايا متعددة لعل أبرزها قضية تلح منها سائر القضايا الهامة في حياتنا الأدبية هي قضية الوعي النقدي ومدى تمثله وتجسده في الممارسة. مع العلم أم مهمة النقد الأدبي مقدسة، لأنه فاتح لقراءات متنوعة ونصوص جديدة، والنقد كممارسة فكرية مرتبطة النتاج الأدبي، بمعنى أنه تابع للإبداع لصيق للعمل الأدبي.

وإذا حصرنا الكلام بالنقد الأدبي، نستطيع القول، إنَّ النقد يأتي محصلة لجملة شروط ثقافية وأدبية وفكرية وفلسفية ولهذا يفترض أن يكون رائدا وموجها وضمانة لسلامة التطور الأدبي، وحاملا لقيم الحرية والتبادل الفكري والتقدم، ولكنه في الوقت نفسه يعاني من أعراض ضعف كثيرة تحدّ من دوره ومصداقيته، وتتلخص الأزمة النقدية على المستوى الثقافي بشكل فقدان المعايير العامة وطغيان اتجاهات ثقافية وفكرية شديدة المحافظة والتقوقع. كما أن المناهج المعاصرة الوافدة لم تترسخ في ثقافتنا الأدبية، مما يجعل النقد غير قادر على الغوص في جوهر النص ليبحث عن حقائق الإبداع فيه، ومواطن الجمال ثم اكتشاف مستويات جديدة في هذا النص أو ذاك، ويضاف إلى ذلك انعدام الفهم الحقيقي للتفكير النقدي، والإفتقار إلى الأسس التي ترتكز عليها المفاهيم الفكرية المسؤولة عن هذا القصور الذي نستشعره في حياتنا الأدبية والثقافية، لأن بعض النقاد اختاروا مناهجهم وأدواتهم الإجرائية التحليلية من مستودع المناهج الغربية بدون وعي أو غربلة، فتمثلوها جملة وتفصيلا دون هضم واستيعاب جيد لهذه المناهج.

وهذه الإطلالة على واقع النقد الأدبي العربي تقودنا إلى الحديث عن النقد الأدبي في الجزائر، فإن المتتبع للحرية النقدية في الجزائر، بإمكانه ملاحظة بعض النظرات السائدة فيها، منها:

نظرة تمارس النقد وكأنه إنتاج أدبي آخر مواز للنص الأدبي موضوع النقد، الناقد هنا يقدم فهمه للنص في نص أدبي آخر، والنقد هنا يتحدد كإنتاج أدبي فإذا كان النص الأول موضوع النقد، إبداعا، فإن هذا إبداع آخر ولكنه مواز له.

ونظرة ثانية تمارس العملية النقدية كشرح وتفسير للنص الأدبي، نقول ما يقوله النص بلغة ثانية، وفي هذه القراءة الشرحية التفسيرية يختنق النص، ولا تسمح لتعدد القراءات بتعدد بنى الفكر لدى النقاد والقراء.

ونظرة ثالثة تتعامل مع الذات المبدعة من خلال العمل الأدبي، وبهذا تتخذ العلاقة بين الناقد والأديب طابعا شخصيا، وإلقاء الضوء على طبيعة الممارسة النقدية في الجزائر يقودنا إلى الكشف عن الوعي الفكري وتأرجحه بين الذاتية والإنطباعية والموضوعية العلمية، وذلك يخضع لتباين في مستوى الوعي الفكري والثقافي عند النقاد، ولا تعوزنا الأمثلة للبرهان على الطابع اللاعقلاني للتفاوت بين الممارسات النقدية وهذا يعود إلى انعدام نظريات نقدية فلسفية تستند إلى مدارس النقد المعاصر، فبرغم الدراسات التي كتبت بقصد توضيح وتجلية أصول أزمة النقد في الجزائر، فإن الحجة مازالت ماسة لإعادة النظر في المسلمات والأسس التي ترتكز عليها مفاهيمنا الثقافية ومنطلقاتنا الفكرية المسؤولة عن هذا المأزق الذي نستشعره في كل ميادين الحياة الثقافية والأدبية.

وعليه لا مناص لمنظومتنا الفكرية أن تتساوق مع تطور المعارف الإنسانية، ومع ما يستلزمه التحديث والتجديد للخروج من دوامة تقليد لا واع للمناهج النقدية الغربية، ولا نعتقد أن نقطة إنطلاقة جيدة وسليمة تتمثل في بعث التراث النقدي العربي والأخذ عن الغرب نظريات وتيارات ومفاهيم تستجيب لحاجة الأدب العربي وتضمن له الاستمرارية لتدارك التأخر الملموس في ممارستنا النقدية.

س/ هل هناك ناقد عربي أثار انتباهكم أكثر من غيره، إن وجد، ما سبب هذا الإنتباه؟

من الأهمية بمكان، بأن مطالعاتي الأدبية جعلتني دائما على صلة بالأدباء والنقاد العرب الذين أثروا في تكويني الثقافي وفي مساري الأدبي وفي ممارستي النقدية، وأهم الأسماء البارزة على الساحة العربية في مجال النقد الأدبي استوقفني بعضها مثل بوشوشة بن جمعة، محمد الدغمومي، محمد مصايف، عبد المالك مرتاض، نجيب العوفي، محمود طرشونة، جابر عصفور، ولكن أكثر الأسماء النقدية التي أثارت انتباهي أكثر من غيرها، فهو بن جمعة بوشوشة، الصادق شرف، فهذا الأخير يمتلك رؤى نقدية معمقة، حددت بموضوعية، ونزاهة فكرية، اتجاهات الشعر العربي في المغرب العربي، ودراسته عكست بوضوح الوعي النقدي، فعرفت كتاباته بالغنى المفهومي للنقد وغزارته، كما كانت له جرأة أدبية في اقتناء تحولات الرؤى والمناهج والصيغ المعرفية للنقد الأدبي، وتنظيره، مما جعل النقد يرتبط بنظريات معرفية وعلمية وفلسفية ومنهجية متنوعة المشارب ومتقاطعة الخلفيات.

وإجمالا فإن نقده ارتكز على معايير إجرائية ومنهجية وتاريخية ووظيفية، وبهذا يكون الناقد بن جمعة بوشوشة، قد رصد بوعي استراتيجية النقد الأدبي المعاصر نزعت نحو تأسيس منهج ذي وظيفة محددة من خلال وسائل ملائمة وغايات واضحة، وهذا ما يبين عمق تصور الناقد لموضوعاته.

س/ نلاحظ أن الكثير من النقاد الأجانب في مجالات الأدب لا يستشهدون بالأجانب حتى في الحالات النظرية العامة، وعندنا نحن قلما نستشهد بأدبائنا، ما سبب ذلك في نظر مصطفى بلمشري؟

من الأهمية بمكان، الإشارة إلى نقدنا العربي في عصور ازدهار الحضارة العربية حتى عصر النهضة والعصر الحديث ظل هذا النقد متماسكا ومرتكزا على الموروث النقدي العربي الذي تساهم في تشكيل رؤية

عصرية لطبيعة العملية النقدية، وبعد اتصال العرب بالغرب وانفتاحهم على الثقافة العالمية والتيارات الفكرية والمناهج النقدية المستجدة كان لزاما على النقد العربي أن يتساوق مع تطور هذه المعارف الإنسانية والتيارات العالمية، من أجل تطعيم فكرنا وتلقيح نقدنا العربي من أجل المساهمة الفعلية في حدوث هذا الإنبعاث الثقافي، المواكب للحداثة والتجديد، وهذا في رأيي، ما جعل النقاد العرب يستشهدون بالنظريات النقدية الغربية بغية رفع نوعية الإبداع الأدبي وتنقيحه بالرؤى الفنية الجمالية المتطورة، والسبب الجوهري في اعتماد نقادنا علىَ نظريات الغرب والإستشهاد بها، هو الخروج عن التراث الذي يعتبر في نظر البعض العبء الثقيل الذي يعرقل شيئا ما السير إلى المستقبل، والإنغلاق في مستودعه يعيق عملية التطور الفكري والتبلور النقدي. وغني عن البيان أن الغرب كان سباقا إلى استحداث هذه النظريات النقدية والرؤى الفكرية المعاصرة التي وضعتهم في قلب العصر وقطب رحاه، فأصبحت معارفهم المتنوعة تشع خارج حدودهم، ولهذا فإن النقاد الأجانب لا يستشهدون بالأجانب لأنهم يمتلكون رصيدا ثقافيا وفكريا، يغنيهم عن الإعتماد على الغير، فمستودعهم النقدي يسمح لهم تفعيل حياتهم الثقافية وتنمية قدراتهم الإبتكارية وتوليد رؤى نقدية جديدة تهدف إلى إحداث النقلة النوعية في الحضارة الإنسانية إلى أقصى الحدود.

س/ ما هي آخر دراسة أنجزتها، وما موضوعاتها؟

إن آخر دراسة تحت عنوان (المدونة الشعرية الجزائرية بين المعطى الإبداعي والمعطى النقدي) وهي محاولة قد سبقتها دراسات تحاولت الإبداع الشعري في الميدان النقدي ففي هذه الدراسة يتجلى فيها الموقف النقدي الذي انطلقت منه لمواجهة الإبداع الشعري وقد استندت في هذه الدراسة إلى عملية التحسس الفني والتذوق الجمالي، كما اعتمدت أخيرا على التفكير النقدي الموضوعي لاستجلاء قيم الإبداع الفني وللكشف عن حقيقة الأبعاد والمضامين الخلفية التي ترتبط حكما بالعمل الشعري، ولا أدعي في هذه الدراسة أنها غطت جميع الحركة الشعرية الجزائرية، إنها على العكس، هي قراءة في مجموعة من الدواوين وأتيح لي الإطلاع عليها، فانتقيت منها قصائد لفتت انتباهي بقيمتها الأدبية، بالإضافة نوعية المعاناة التي طرحتها هذه القصائد بأبعادها الفنية ومدلولها الإنساني. فهذه الدراسة مشاركة متواضعة لعلها تساهم في تغطية جزء يسير من حركة الإبداع الشعري في الجزائر الذي كانت شعرية التشكيل ورهانات تلقي القاسم المشترك العام بين هذه القصائد دون أن تكون بالضرورة تامة التطابق.

كلمة أخيرة إلة قرا مجلة التبيين الغراء

أقدم جزيل الشكر لأسرة مجلة التبيين وللقائمين عليها، لأنها فتحت صدرها لأدلي بهذا الحديث المتواضع وسمحت لنا بالإفصاح عن آرائنا وتوضيح رؤانا حول الكثير من القضايا التي تهم حياتنا النقدية كما أدعو القراء الكرام إلى اقتناء هذه المجلة القيمة والمتميزة. لأنها منبر ثقافي جاد يسعى حثيثا وبجهد صادق لخدمة الأدب والنقد والفكر. وإنني أسأل المولى العلي القدير القدير أن يمدّ هيئة تحرير مجلة التبيين بالعون والتوفيق لمواصلة إصدار هذه المجلة بصورة مشرقة وثوب قشيب بديع.

التجريب و جماليات الخطاب القصصي الجزائري المعاصر.

- جمالية العتبات نموذجا -

علاوة كوسة

جامعة جيجل

لعلّ المتتبّع لسيرورة النّص القصصي الجزائري القصير -منذ النشأة إلى الآن- يشهد تلك الصّيرورة من شكل إلى آخر، فأوّل ما ظهرت فيه القصّة الجزائرية "ظهرت في شكلها البدائي (المقال القصصي/ الصّورة القصصية) وقد ظهرا معا في أواخر العقد الثالث"[1] من القرن الماضي إلى أن شهدت -القصة- أدلجة من منظور المدرسة الإصلاحية التي أولت أهمية للموضوعاتيّ على حساب الفنيّ الجماليّ في النص القصصي إذ "اتخذت هذه النّشأة القصصية الأولى المتعثرة طابعا إصلاحيا صريحا"[2]، لنشهد بعدها ثورة القصّة في قصّة الثّورة وذلك خلال مرحلة الخمسينيّات "لأنه نشأ لدى الكتّاب في ذلك الوقت الحافز الفنيّ لكتابة القصّة"[3]، وقد اتخذت القصّة يومها من الثورة موضوعا لها بكلّ تفاصيلها وتمفصلاتها الواقعيّة المعيشة "إذ خطت خطوات هامّة نحو النضوج الفنيّ باتجاهها نحو الواقعية، متخلية بذلك عن تلك المحاولات القصصيّة البسيطة في معظمها، التي ظلّت زمنا تراوح مكانها في إطار المواضيع الإصلاحية والاجتماعية"[4]

وإنّ اقتران النّص القصصيّ بالموضوع الثوريّ قد كان في خدمة الطرفين/ الحدّين "لأنّ الثورة كانت من أقوى عوامل تطور القصة وازدهارها وخروجها من دائرة المألوف، والمتشابه والموضوعات الجاهزة... وقد وجد الكتّابُ فيها المنبع الخصب الذي يغترفون منه، فاستمدّوا منها أبطالهم من دنيا الواقع وسط الدم واللهب"[5]

ومن الطّرف الآخر وباتّكاء القصّة القصيرة على المرجع الثوري بكل محمولاته فقد تمركزت كفنّ أدبيّ داخل المنظومة "الرّسالية" والأدائية الجهادية والنضالية ذات البعد الوطني حيث "أخذ الغضب الشّعبي اتّجاهين: الثورة المسلّحة من جانب، وسلاح الكلمة من جانب آخر، فصوّبها في جميع الاتجاهات، وبشتّى الطّرق، نثرا وشعرا، قصّة وقصيدة"[6]، وبذلك أرادت القصّة الجزائريّة القصيرة ضمان خلودها من خلال الاقتران بأهمّ حدث يعلق بذاكرة الشّعوب وهو الثّورة التّحريريّة لأنها باب إلى الحريّة التي ينشدها كلّ إنسان، ولأنّ "الفنّ القصصيّ حياة الإنسان، يجد فيه ذاته وأفكاره ويحقق من خلاله آماله وطموحاته"[7]

وإذا كانت القصّة القصيرة قد انتزعت فنيتها بتعالقها مع الثّوري فإنه وبعد انتزاع الشعب الجزائريّ حرّيته، ونيله استقلاله فقد "تطوّرت القصّة فترة ما بعد الاستقلال بفضل حالة الاستقرار السّياسي والاجتماعي الّذي ظهرت معه مؤسّسة قويّة فاعلة، وزارة الثقافة... هياكل ثقافية، ملاحق ومجلات مختصّة"[8] وعوامل أخرى عديدة من خارج النّص جعلت المجاميع القصصيّة تنتعش من الدّاخل وتزدهر فنيّا وتعانق الجمالية التي هي غاية كلّ فن، "وقد تعدّدت مواضيع القصّة الجزائريّة بعد الاستقلال بين الثورة كماض، والثورة كحاضر... والهجرة إلى المدن أو الهجرة إلى الخارج"[9]، وقد انفتحت فنيّا على التجريب في شكلها تماما كما تنوعت موضوعاتها، وبدت ملامح الجمالية تبزغ من مطالع جيل السّبعينيات حيث " تميّز النّصف الأوّل من السّبعينيات خاصّة بظهور مجموعة هامّة من الأسماء الجديدة الشابّة، يمكن أن نذكر منها -في مجال القصة- على سبيل المثال لا

الحصر الأسماء التالية: أحمد منور، بقطاش مرزاق، مصطفى فاسي، بشير خلف، جروة علاوة وهبي، عبد العزيز بوشفيرات، محمّد حرز الله، مصطفى نطور"[10] وغيرهم كثير، وكان هذا السّيل الهائل من الحبر القصصيّ نتاج ظروف ساعدت على ذلك: من تحسّن المستويات الثقافية، الاجتماعية، ومدد الفعل السياسي الموجّه، فكان إثر ذلك كله، التعدّد الموضوعاتيّ المتجدّد، والأثر الجماليّ العميق، والواعي في التعامل مع النص القصصيّ، فنجد من كتّاب القصة "من لجأ إلى استخدام الأسطورة، والحكاية الشعبية أو القصص الشعبي القديم، وهناك تجارب قصصية قليلة استخدمت الخيال العلمي"[11] كقصص محمّد الصالح حَرز الله وجيلالي خلاص.

ولكن على اعتبار أنّ الثورة التحريرية مرحلة أولى في الأدب الجزائري الحديث، والثورة الزراعية كمعطى اجتماعي/ سياسي تفيأت ظلاله النصوص القصصية الجزائرية بتنوّع موضوعاتي فنيّ لافت فانه يمكن اعتبار أحداث أكتوبر 1988. مرحلة ثالثة/ ثورة أدبية ثالثة، في مسار حركتنا الأدبية الجزائرية المعاصرة.[12] حيث "يجب النظر إلى انتفاضة أكتوبر 1988. كمرحلة ثالثة في تاريخ الأدب الجزائري... عملت على تعميق الإشكالية الأدبية عموما"[13] وهنا كانت القصّة القصيرة الجزائريّة مفتوحة على آفاق التجريب وعلى كافة المناحي الفنية/ الجمالية والموضوعاتية وبعدها واكبت "القصة القصيرة في الجزائر الأحداث الدموية وواجهت فنيا حرفية المعايشة التي تجسّدت في كمّ هائل من النصوص"[14] ومنها "اللعنة عليكم جميعا" للقاص السعيد بوطاجين و"زمن المكاء" للخير شوار و"صهيل الحيرة" لعز الدين جلاوجي..

وقد وظف في هذه المجاميع كثير من "المبدعين أساليب فنية جديدة تطرح بها القصة منها: الرسائل، وعرض النص بالذكرى، وتداخل النصوص واللصق، فن اللقطة السينمائية، وغيرها من الفنيات"[15]

ولدى مقاربتنا للنص القصصي في العشرية الأولى من الألفية الثالثة، والذي، والذي لا تكاد تذكر فيه دراسات عميقة كثيرة، ومتابعات جادة –على خلاف أجناس أدبية أخرى كالشعر والرواية، لدواع غامضة أو ربما "لأن القصة من أخص فنون الأدب وأصعبها على التقييم والنقد الموضوعي، وهي تحتاج إلىٰ ناقد متخصص ومتجرد"[16] لذلك تحاشتها أقلام الدارسين...

وإن حديثنا عن النّص القصصي الراهن – نصّ الألفية الثالثة– أو عن راهن الكتابة القصصية في الجزائر هو حديث عن ملامح التجريب على أكثر من صعيد تشكيلي لهذا النص: معماريته، تمفصلاته، تسييجاته، إحالاته، وتعالق كل هذه البصمات مع المضامين والموضوعات هذا من جهة، ومن جهة أخرى بين "الحيزية" التي صار متنازعا عنها بين النص الأصلي/ الأساسي والنص الموازي من حيث إن هذه "الموازيات النصية هي التي تهيئ المتن ليكون كائنا متميزا"[17]، إذ لم يعد دارس ينكر ما لهذه العتبات من دور ليس فقط تهيئيا، تمهيديا لولوج عالم النص الأساس ولكن "بهذه العتبات: العنوان، المقدمة، التمهيد، الهوامش، ومن خلالها يتأسس التفاوض بين الخارج (القارئ) والداخل (النص)"[18] إذ صارت هذه النصوص الموازية/ العتبات الرابط بين المبدع والمتلقي مرورا بسحر النص مقولة/ رسالة/ شيفرة.

وإن "الأبحاث اللسانية والسيميائية، وتحليل الخطاب أولت العتبات عناية خاصة تجعل منها خطابا قائما بذاته، له قوانينه التي تحكمه، لا غرابة في ذلك ما دامت العتبات في حقيقتها تصير بمثابة نص مواز للمتن"[19] تسير معه بذات الأهمية في قول ذاته، ومقصديته ما دامت "مفاتيح إجرائية تمدنا بمجموعة من المعاني تساعدنا على فكّ رموز النّص، والوقوف على تضاريسه وطلاسمه"[20]

وبدت المجاميع القصصية في العشرية الأخيرة مسيّجة محوطة بنصوص موازية كثيرة، وعتبات مكثفة ذاتية وغيرية تحيل على التاريخيّ، الدّينيّ، الشعبيّ والأسطوريّ، حتّى غدت هذه النصوص الموازية لا تساعد على ولوج النّص وافتكاك بكارة المتن فحسب، بل تقول المتن كله وأكثر، وتلج النص، تخترقه،

تفضحه أحيانا لتفرغ حسّك القرائيّ وفضولك الكشفي قبل ولوج النص الأساس وأثبتت بالفعل هذه النصوص "التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواشي وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمّية عن المتن"[21] إنها نصوص تستحق الدّرس والمتابعة الجادة، وهذا في "غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهمّ سمات تحوّلات الخطاب الأدبي"[22] عموما والقصصيّ خصوصا، وهذا ما انكب عليه القاصّ الجزائري في العشرية الأخيرة بالتجريب، وهو ما سنحاول استجلاءه والوقوف عنده، ومقاربته، من خلال عيّنة من المجاميع القصصية، وجملة من المدوّنات التي بدت عليها ملامح التجريب جلية، وظهر فيها اشتغال القاص على النصوص الموازية واضحا.

وسنكون في طرحنا هذا منطلقين من إشكالات أهمها: ما الدافع إلى هذا الحشد الكبير من النصوص الموازية؟ وما مغزاها وأبعادها الجمالية والدلالية؟ وإلى أيّ مدى يمكن إسقاط مقولة إنّ: "قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص(إذ) لا يمكننا الولوج إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح"[23]

والسؤال الجوهري: هل تعامل كتاب القصّة القصيرة -في تجريبهم هذا- مع هاته "الطوارئ العتباتية" بوعي، وفهم، أم إنها موضة التجريب؟ شهوة التخريب؟؟

أولا: المقدمات:

تعد المقدمة إحدى ركائز العمل القصصي الجديد في العمل الأدبي من حيث إنها: "على مستوى المكان تعتبر أوّل مكتوب"[24] وهي أول ما يصادف القارئ للمجموعة القصصية، وقد تكون المقدمات ذاتية من تأليف القاص نفسه، أو غيريّة، وهو ما يكتبه قاص/ ناقد/ دارس آخر، ولا تكاد تخلو أية مجموعة قصصية من هذه المقدمات إلا ما شذّ منها، أو رفض القاصّ لحاجة في نفسه في التخلي عن هذه التقليد، وفي ذلك الشذوذ الأدبي تقول القاصّة نسيمة بوصلاح ثائرة على المقدمات الغيرية: "لأنني أكفر بما يسمى عرابا أدبيا.. هاكم اقرؤوا كتابي... دون وساطات.. دون قوى أجنبية... تعلن انتدابها ووصاياتها على مدن النص"[25] وهي بهذا الاعتراف تدرك أن "المقدمات" تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها"[26] وهو عنف قرائي لا يجب أن نمارسه على قارئ مفترض، له كل الحرية في قراءة المتن/ فهمه/ تمثله حتى وإن تكن هذه المقدمات "ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها"[27] ومثل هذا الحضور اللافت للمقدمات الغيرية نذكر:

القاص	عنوان المجموعة	كاتب المقدمة	الصفة
جمال بن الصغير	تمثال الموظف المجهول	عمار بن ربيحة	مدير الثقافة لولاية برج بوعريريج (2002)
أم سارة	الخريف الذي كسر أجنحة العصافير	د. شهرزاد زاغر	أستاذة جامعية
عرس الشيطان	سعدي صباح	والي ولاية الجلفة	والي ولاية الجلفة
محمد رابحي	ميت يرزق	القاص نفسه	قاص وناقد
نسيمة بوصلاح	إشعارات باقتراب العاصفة	القاصة نفسها	قاصة وأستاذة جامعية
الربيع بوراس	رجل من كرتون	القاص نفسه	أستاذ

والملاحظ أن هناك مقدمات ذاتية وأخرى غيرية، والملاحظة الأدق أن المقدمات الغيرية تكاد تكون في أغلبها من غير المختصين والنقاد، لذلك قلما تحمل حقائق أدبية/ فنية، إذ في معظم تواجدها تكون عادة/ توشيحا فحسب.

كما أن هناك مجاميع قصصية كثيرة صدرت

دون مقدمات ذاتية أو غيرية ومنها:

فراغ الأمكنة ــــــــــــ خليل حشلاف
فراشات في دائرة الوهج ــــــ أم البنين
مات العشق بعده ـــــــــــ الخير شوار
أغصان الدم ـــــــــــ الطيب طهوري
ست عيون في العتمة ــــــ علاوة حاجي
أنثى الجمر ــــــــــ حكيمة جمانة جريبيع
سلطانة والعاصفة ـــــــ قلولي بن ساعد
أحلام في الشارع ـــــــــ لخضر شكير

ثانيا: الإهـــــداء:

ويعدّ من أهمّ العتبات النصية التي اشتغل عليها القاص الجزائري ومن أكثف النصوص الموازية حضورا أيضا:" لأنه من البديهي أن يهدي الإنسان أعزّ ما يملك إلى من يحب ويحترم ويقدر، ومن يحس أن له دينا كبيرا عليه، وله منزلة كبيرة في نفسه وعلى رأس هؤلاء الآباء والزوجات والأولاد والإخوة وبعض الأصدقاء"(28).

فيهدي إلى العائلة: محمد رابحي، نسيمة بوصلاح، الربيع بوراس، قلولي بن ساعد، حكيمة جمانة جريبيع، أم البنين

ويهدي إلى الأصدقاء: خليل حشلاف، الطيب طهوري، لخضر شكير

ويهدي إلى الأماكن: سعدي صباح .

كما أن كتابا قلائل من يستغنون عن الإهداء ومنهم: الخير شوار، أم سارة، علاوة حاجي، جمال بن الصغير .

والملاحظ على إهداءات كتاب القصة القصيرة، أنها جاءت جميعها نثرية، على الرغم أن بعضها كان فيه تصعيد شاعري، ولغة قريبة من الشعر، ومن ذلك إهداء خليل حشلاف:

إلى عتبات شوارع مدينتي
أهدي بداياتي (29)

كما جاء في إهداء القاص الربيع بوراس:

..كلمات جريحة أقتطعها من قلب متعب حدّ النخاع
أرفعها إلى كل المعذبين في الأرض .(30)

وتقول جمانة جريبيع في إهدائها:

إلى منفاي المؤبد "صدقي" وحده يمدني بوهج آخر حتى لا تبرد كلماتي بين سباباتي، ولا تموت ما دام يخفق بروحي إباء فياض .

وتهدي نسيمة بوصلاح:" إلى الذين عبروا القلب والذاكرة ... قصدا.. صدفة، أو...خطأ ... أسع كل العالم ."(31)

ثالثا: الاستهلالات:

نعثر على كثير من الاستهلالات في المجاميع القصصية الجزائرية المعاصرة، إذ تعدّ من موقعها -بين العنوان والنص- كلحظة تنوير كبرى بين نورانية العنوان وظلمات النص وغموضه، حيث تسهم هذه الاستهلالات "في تهيئة الجو للشروع في القص"(32)

وتنقسم الاستهلالات إلى ذاتية وغيرية ومن مرجعيات مختلفة، ونذكر منها:

1- النصوص الدينية:

ووظفها الخير شوار في مجموعته "مات العشق بعده" وهي آية قرآنية من سورة النور(33)

2 – النصوص الشعبية:

ومنها ما ورد دائما في "مات العشق بعده" للخير شوار، حين أورد أغنية شعبية لعبد المجيد مسكود، ونصّا لعبد الله بن كريو.(34)

3- النصوص الأدبية:

ومنها مقطع لمحمود درويش جاء استهلالا لقصة (البحث عطر الجاذبية) وآخر لخليل حاوي في قصة النائمة واللص .

كما أوردت نسيمة بوصلاح استهلالات ذاتية منها:

" إلى دارين ..

للحجارة رائحتها ... والدمع غياب " [35]

كما جاء الاستهلال في قصة "للبوح خارطة وفصول" في هذه الصيغة:

"كان في نية الشجرة أن تصير مركبا حالما... العاطلون عن الحلم صنعوا منها عود ثقاب"[36]

... وإن كانت هذه بعض ملامح التجريب في الخطاب القصصي الجزائري المعاصر من خلال التعالق الدلالي الجمالي بين النصوص الأساسية والنصوص الموازية في كثير من المجاميع القصصية الصادرة خلال الألفية الثالثة، فإن الملاحظ أنّ هناك هزّات في معمارية النصوص القصصية المتعارف عليها، من حيث إن العتبات النصية لا تعدّ نصوصا مساعدة على ولوج عالم النص: ولا هي مفاتيح لأبوابه الموصدة.. عوالمه المشفرة، بل صارت هذه النصوص الموازية هي الأشدّ حضورا وكثافة.

ومنه فإن انتقال القاص الجزائري من التجريب في بنيات الخطاب القصصي، ومحاولة البحث عن أشكال/ تمركزات/ وتهويمات جديدة لهذا الخطاب إلى تجريب السائد/ النمطي/ الجاهز، أدّى إلى خلق نصوص موازية كثيفة / كثيرة، لغايات جمالية/ دلالية شتى، منها ما كان بوعي وعمق، ومنها ما جاء تجريبا سطحيا...

وبين التجريب والتخريب تبقى شهوة البوح... والإبداع والابتداع.

الهوامش:

1- مصطفى عبد الشافعي: ملامح من أدبهم القصصي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998، ص: 162.
2- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ص:169أ.
3- عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982 ص:147.
4- مصطفى فاسي: القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة، ع 18،ديسمبر 2008 .
5- عبد الله الركيبي: المرجع السابق: ص: 168.
6- عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ترجمة د.محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1982 ص:328
7- محمد الصالح خرفي: بين ضفتين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2005. ص: 08.
8- محمد رابحي: راهن القصة القصيرة في الجزائر، مجلة ملتقى الفكر والأدب، ع1. 2008، ص: 23.
9- محمد الصالح خرفي: المرجع السابق، ص:17.
10- مصطفى فاسي: المرجع السابق، ص:127.
11- المرجع نفسه: الصفحة نفسها .
12- ينظر مقالنا في يومية الفجر، عدد(1506) 08. 10. 2009 م .
13- محمد رابحي: المرجع السابق: ص23/ 24.
14- محمد الصديق باغورة: ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، مجلة الفكر والأدب/ع1 .2008. ص:30.
15- المرجع نفسه ص: 31.
16- أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983 ص135.136
17- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان،التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ص: 7
18- المرجع نفسه، ص: 41.
19- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، منشورات إفريقيا الشرق،المغرب، 2000.
20- بادي مختار:إستراتيجية العتبات عند الطاهر وطار، مجلة التبيين، ع31. 2008 . ص: 74.
21- عبد الرزاق بلال: المرجع السابق: ص: 16.
22- المرجع نفسه، ص: 21
23- المرجع نفسه، ص: 24
24- المرجع نفسه، ص: 42.
25- نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة: منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، ط1،2004، ص 52.
26- عبد الرزاق بلال: المرجع السابق، ص: 52.
27- المرجع نفسه: الصفحة نفسها .
28- أحمد يوسف: سميائية العتبات النصية، مقاربة في خطاب الإهداء، شعر اليتم في الجزائر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، ع15 (2006) ص: 182.
29- خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، 2003. ص 03.
30- الربيع بوراس: رجل من كرتون، منشورات رابطة أهل القلم، 2003. ص 03.
31- حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، منشورات وزارات الثقافة، 2007.
32- نسيمة بوصلاح: المصدر السابق ص 21. 27.
33- الطاهر روابنية:الفضاء الروائي في الجازية والدراويش،مجلة المساءلة، (ع1 . 1991)
34- سورة النور: الآية 40.
35- الخير شوار:مات العشق بعده، منشورات رابطة أهل القلم، ط 1، 2007.ص 21، 27 .
36- نسيمة بوصلاح: المصدر السابق: ص 31 .
37- المصدر نفسه: ص49.

المبدع...ومحنة الامتثال !!

بشير خلف

« الخطر، هذا الشبح العالمي، إنْ كان قائما، ليس خطر التماثل، بقدر ما هو خطر الامتثال. ». (ريمون آرون..عالم اجتماع فرنسي)

المبدعون الحقيقيونَ عبْر التاريخ، وفي كل المجتمعات شرقا وغربًا هم نخبٌ من المفكرين المنتجين للثقافة في كل مجالاتها، المبدعون للجمال في شتّى الصور من الكلمة الجميلة، واللحن الشيّق، واللحن العذب، واللوحة الأخاذة.. ذوو الخصْب والنماء للفكر الراقي التنويْري، والإبداع الجميل، وصُنْع الجمال والجمالية.. الذين يقفون دوْمًا في الصدارة، صدورهم في الواجهة، قاماتهم الفارهة تظلل مجتمعاتهم بنورانيتهم، يبعثون روح النماء والخير والأمل المتجدّد في الأفراد والجماعات..

عبْر كل مراحل التاريخ دفعوا الثمن غاليا مقابل التنوير والنورانية؛ لكن في تاريخنا المعاصر، وفي أمم تحترم الفكر والرأي الآخر، وتثمّن الإبداع ومنتجيه.. نال المثقفون بكل أطيافهم، ولا يزالون كل التقدير والاحترام، والتقدير.

في مجتمعاتنا ما تغيّر الحال منذ القديم إلى يومنا هذا، ولا أحْسبُ أن النظرة التقديرية ستحصل إلى يوم الدين؛ فقد كان المبدع فارس القبيلة، ووجهها الناصع، وناطقها الفذ، وقد كان أيضًا الشخص الدوني المغضوب عليه، فنُبذ كالحيوان الأجرب، وعُزل عن القوم، وحُورب حتى في حقه البيولوجي، إذْ قد ضُويق حتى في قوته اليومي، ولا يزال الحال لم يتغيّر، حيث يفنى جوْعًا، أو يموت حسرة.. ولا أحد يرثيه. هذه نظرتنا للمبدع.

ذنْبُ المبدع أنه يمتلك فهْم الماضي، والوعي بالحياة، واستشفاف مكونات المستقبل، والتبشير بطلائعه.. يمتلك قوة الكلمة، يحوز فرشاة وإزميل الكشف عن الجمال، تُسنده أصالة الرأي، والدفع بالحجة كي ينسف بها كل الأبنية المشوّهة الشاهقة المبنية على الرمال المتحركة، إثمه أنه يعمل على تهديم الجدران الكئيبة، ذنبه أنه بإبداعه يبعث بالجديد.. بالمتحرّك.. بالمتغيّر.. يجاري سنّة الحياة في تجدّدها وحيويتها، يشاركها الإبداع، يتماهى معها، يتفرّد عن غيره في إبداعياته، وهم العاجزون..

يوم أطلق الجاحظ كلمته المأثورة منذ قرون، ما أطلقها عفويا إنما بعد تروٍّ وتجربة ميدانية وخبرة حياتية معيشة:

«...المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها الأعجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»

وذلك إثر استماعه إلى كلام منظوم فيه عظة وحكمة أعجبت بعض العلماء يومئذ، وأعجبت الجاحظ عينه من ناحية ما اشتمل عليه هذا الكلام من ثراء المعاني وتنوعها. إلا أنه لم يجعل صاحب هذا الكلام المنظوم شاعرا، لأن الإجادة كانت إلا في المعنى وحده.. والمعاني مطروحة في الطريق أمام كل الناس.. وما أكثرها!

الإبداع نتاج عبقرية

إن المعاني إذا كانت مطروحة في الطريق لا محالة، فإن الذي يلتقطها بلطف ويقدمها لغيره ثمرة ناضجة، نضرة، طيبة الطعم، لذيذة المذاق هو الفنان الأصيل الموهوب.

إن الأدب ليس معاني وأفكارا فقط، وليس صورا وتراكيب وحسب، وإنما هو نتاج لعبقرية كامنة في نفس صاحبها، تبدو في تأليف المعاني الممتازة والعبارة الجيدة، والاهتداء إلى أفكار غير معروفة وغير متداولة. ومن يقدر على هذا غير الأديب الفذ المبدع الصادق في إبداعه.

غير أن معاناة المبدع الحق وهو يقدم عصارة أفكاره للغير ليست بالأمر الهين أو بالشيء السهل، خصوصا إن كان المبدع وكيفما كان إبداعه يحيا بين ظهراني قوم تسود فيهم الأمية بأوسع مدلولاتها وآخر ما يفكرون فيه: المعرفة والثقافة.. إن معاناة الفنان المبدع وليكن رساما أو نحاتا.. موسيقيا.. شاعرا.. مسرحيا.. روائيا.. فالأمر سيان.. إن معاناة الفنان في هذه الحالة قد لا تتأتى في كثير من الأحيان نتيجة صعوبة عملية الإبداع فقط، ولكن تكمن المعاناة في المحيط الاجتماعي والسياسي وتأثيرها في الفرد المتلقي.

إن الكثير منا يغفل أو ينسى وهو في غمرة نشوته بقراءة عمل أدبي ما أو التمتع بعمل إبداعي ما، أن كان وراء هذه النشوة وذلكم التمتع،تقف شخصية أدبية ونفسٌ تبدع قد تكون سعيدة، وقد تكون تحترق ألما وتتضور معاناة، وتتمزق عذابا في سبيل هذا العمل الفني الجميل الذي نسعد به ونتلذذ بقراءته.

مجْدُ الإبداع عصيّ

ولئن كان الطريق إلى المجد محفوفا بالأشواك وتعترضه الأهوال والمخاطر،فإن المجد نفسه إلا جحيما يضع المبدع في أتون هذا الجحيم. ومن أصدق الذين عبروا عن هذا النوع من المبدعين الفنان الأديب الراحل جبران خليل جبران بقوله:

«لم أدر ما يحسبه الناس مجدا –واحرّ قلباه– جحيما.. من يبيعني فكرا جميلا بقنطار من الذهب؟ من يأخذ قبضة من جواهر لبرهة من حبّ؟ من يعطيني عينا ترى الجمال ويأخذ خزانتي؟»

ولعل أحد الفلاسفة الألمان يلتقي مع جبران في ذلك لمّا يقول:

«الحياة قصص، أجملها ما يكتب بالدماء».

لكن هل يعرف الناس درجة هذه المعاناة وقيمة الدموع المنسابة.. سيّما في مجتمعنا العربي وبطبيعة الحال فالجواب بالنفي.ومن هنا فالمبدع في هذه البلاد على امتداد رقعتها الشاسعة كثيرا ما يقضي نحبه ضحية الجوع البيولوجي، أو يختفي رويدا تحت شراسة معول الفاقة والأحتياج مودعا الدنيا غير مأسوف عليه، والقليل من هؤلاء المبدعين قد يرفع شأنهم وتمدح مآثرهم وتُحي ذكراهم فيما بعد أو يُكرّمون بعد رحيلهم عن هذه الدنيا كما هو الحال في بلادنا. والشواهد في ذلك كثيرة... ولقد تطرق إلى هذه المأساة قبل عشرات السنين الفيلسوف الفرنسي الشهير "فولتير" حينما صرخ بحرقة وألم يستنهض ضمائر المجتمعات حتى تلتفت لعباقرتها ومفكريها وتقدر قيمتها في حياتها قبل مماتها:

«كلمة واحدة رقيقة أسمعها وأنا حي، خيرٌ عندي من صفحة كاملة في جريدة كبرى، حينما أكون قد مت ودُفنت».

هذا من الجانب التقديري والمعنوي، أما إذا تعدّى الأمر إلى الجانب المادي فالمأساة تكون أشدَّ وقعا على نفسية الفنان المبدع. وتبعا لذلك فقضية موارد رزق الأدباء والفنانين والمفكرين مطروحة اليوم مثلما كانت مطروحة في الماضي البعيد أو القريب، وتأكيدا هي باقية دوما في الكثير من البلدان المتخلفة التي تضع المعرفة وأهلها في آخر اهتماماتها إلى يوم الدين.

الإبداع الأدبي بخاصّة..لا يضْمن أدنى القوْت!!

إن عدد المفكرين والمبدعين الذين يعيشون من مردود التأليف الأدبي والفكري في العالم المتقدم ليس بالكثير، وحتى هؤلاء إبداعاتهم لا تحتضنها دور النشر الكبرى إلا إذا تيقنت أنها ستُدرّ عليها أرباحا طائلة. وفي كلّ الحالات فإن المبدع أو الكاتب ما يتقاضاه قليلٌ بالمقارنة مع ما يبقى لدُور النشر.وفي البلاد العربية فالكتابة لا تُطعم خبزا ولا تسدُّ رمق متعاطيها من الكتاب والمبدعين العرب المعروفين والمجهولين، ومَنْ يرتزق من مردود قلمه إلا القليل وغالبا ما تكون لهم دورٌ نشر خاصة بهم كالشاعر الراحل نزار قباني والشاعرة الكويتية سعاد الصباح والكاتب الموسوعة عندنا الدكتور أحمد بن نعمان صاحب دار الأمة للنشر، وهذا على سبيل المثال فقط.

وحتى المبدعون العرب الكبار في كل البلاد العربية والمعروفون بمكانتهم وتأثيرهم في

الفكر العربي المعاصر والذين رحلوا عن دنيانا كانوا موظفين أومن رجال التربية والتعليم، ومن هم أحياء اليوم إما موظفون أو دبلوماسيون أو متقاعدون يرتزقون من هذه الوظيفة أو من ذاك العمل ومن اعتقد أنه بقلمه يمكن أن يحيا الحياة الكريمة، بل العادية فقط أخطأ الاعتقاد.

في بلادنا العربية إن كان المبدع يدرك جيدا أن الكتابة لا تطعمه خبزا وفي أن واحد يصبر.. قد لا ينتحر احتجاجا على جوع البطن؛ فإنه قد ينتحر على حرية مصادرة الفكر وحرية التعبير. وليس بالضرورة أن يكون الانتحار إنهاءً للحياة الفردية، للمبدع،وإنما قد يكون الصمتُ الأبدي والإعراضُ عن القلم، أو الهجرة إلى فضاءات أخرى أكثر حرّية وأفضل اعتبارا وأحسن تنفسا.

المبدع.. ليس بطنًا يُحشى فحسب

وإذا كان البعض من أهل الفكر لا يرى الخطر في الجوع البيولوجي -جوع البطن- لأن الكاتب المفكر... الفنان قد يحيا بالقليل والبسيط من الغذاء، فإن هناك جوعا آخر أشرس وأفتك به إن تعرض له.. إنه الجوع إلى حرية التفكير وحرية التعبير.. جوعه الدائم لتحقيق رؤاه على أرض الواقع.. جوعه المستمر لزرع الكلمة الهادفة.. حلمه الأبدي في عالم جميل ينعم فيه الجميع بالأمن والأمان والكلمة إن كانت صادقة، كانت أحدّ من السيف.. وأمضى من السهام الحادة. والرأي عندنا أن كلا الجوْعين خطرٌ على المبدع ويقضيان عليه نهائيا.

إن ظاهرة الفاقة أدركت الكثير من أهل الأدب منذ الأزمنة الغابرة ولا تزال. وهي في الحقيقة ليست لعنة انصبت على رؤوسهم طالما أنهم احترفوا الأدب أو احترفهم هو.. واتخذوا القلم أداة لنشر أفكارهم ورؤاهم في الناس.. وعلى الناس. وبنظرة أعمق، إن هناك عوامل محبطية وموضوعية وأخرى ذاتية ترتبط بظاهرة الاحتياج المادي.

إن الإنسان كيف ما كان وأينما هو.. وهو يحيا الثنائية الملازمة له: البؤس والنعيم.. الرضا والسخط.. الرحمة والقسوة.. الإنسانية والوحشية.. الظلم والعدل.. النفس السمحة.. الطبع الجاف الغليظ... هذا الإنسان ذو الثنائية في كل شيء.. مجالٌ رحبٌ بدون حدود..لقلم الأديب وريشة الفنان يستمد منه فنه.. نثره وشعره؛ ولكن أبمقدور الفنان.. المبدع كشف خبايا هذا الإنسان المتناقض إن لم توفر له الشروط الضرورية المساعدة: عيش كريم.. حرية.. اعتبار اجتماعي ومعنوي؟. والحرية في مدلولها الشامل هي التحرر من كل ما يفرضه الغير بدون حق.

فالمبدع وجوده مرهون بتوفر الحرية.. وبطبيعة الحال ليست الحرية المطلقة.. الحرية التي تسيء إلى الآخرين.. بل الحرية التي تقف حيث تبدأ حرية الغير. فالإشباع البيولوجي والإشباع الكينوني -إن صحت العبارة- للمبدع كلاهما يكمل الآخر.

لكن أهذا يمكن تحقيقه في عصرنا الحاضر؟ لا أحْسبُ أنه ممكن التحقيق لا ماضيا، ولا حاضرا، ولا مستقبلاً ذلكم أن فكرة "التماثل" التي أشار إليها عالم الاجتماع الفرنسي، أقلّ ما يطالب به المبدع في كل الحقب الزمنية، وكيفما كانت النظم المجتمعية.. الإشكالية أنّ منْ بيدهم القوة وموازينها لا يقنعون بسيرورة "التماثل" إذ هم لا يطالبون بذلك بل يفرضون مبدأ "الامتثال" ومن هنا بدأت، ولا تزال محنة الكاتب، المفكر، المبدع.

الامتثال معناه الذوبان في الآخر، معناه امّحاء الذاتية المبدعة، معناه سحْق نزعة الحرية، معناه إرغام المبدع على أن يكتفي بما يحفظ له أنفاسه ككائن بيولوجي وحسبُ.. هي بحقٍّ محنة الوجود الإنساني في بعْديْه الحركي أمامًا، أو بقائه في النقطة الميتة؛ ليست هي سنّة الحياة البتّة، ولكنها هي صراع الحياة الأبدي.

أن تكون مختلفا، يعني أنك كائن تفرّدتَ عن الآخرين، تمرّدْتَ عن القطيع الذي ينعتك بشتّى النعوت في مجتمع ارتضى لنفسه "ثقافة التماثل"، لكن تأكيدا سيغبطك، أو سيحسدك آخرون في ثقافة تفقه معنى الاختلاف، تحتفي بالمختلفين الذين يصنعون باختلافاتهم الإبداعية، والفلسفية قفزات معرفية تشكّل بدايات جديدة لنهايات استنفدت كل ما تملك من وسائل تجاوز الواقع المحنّط.

وجهة النظر بين المقاربة السردية والمقاربة التلفّظية: رواية "التبر"* لإبراهيم الكوني نموذجا.

أ. سامية عليوات

1-المقاربة السردية:

ظلّ قالب الرواية فترة من الزمان غير محدّد المعالم من الناحية الفنية، لأنّ شكل الرواية المفتوح على أجناس أدبية وشبه أدبية كثيرة لا يسمح بإدراكها وتحديد الأثر الذي يتركه من يقوم برواية الأحداث فيها. وقد استطاع باختين أن يكثّف ضوءا على هذه الإشكالية بما يسمح بتحديد زاويتين على الأقل يمكن مقاربة وجهة النظر من خلالهما وهما السرد والتلفظ، أي من يتكلم ومن يرى في الرواية. وهو يرى أنّ الأشخاص في السرد الروائي ليسوا من لحم ودم كما هو شأن الناس في الحياة، وإنّما مادّتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فكلّ شخصية في الرواية وحتّى الراوي ليست إلاّ صوتا حاملا لرؤية ومحتلا لموقع يختلف عن سائر الشخصيات، وتبرز كلّ هذه الخصائص من خلال صورة اللغة التي تصاغ فيها الخطابات، وليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات[1]، لكنّ الراوي في الحقيقة هو الذي يقوم بوظيفة التنظيم والتنسيق وتحديد المقاصد في كلام الآخرين، وهكذا يتجلى بداهة أنّ الخطاب الروائي ثنائي الصوت على الأقل، لأنّ موضوعه هو الخطابات الأخرى ولأنّه يعبّر عن نوايا الشخصيات وعن نوايا الكاتب في وقت واحد، فالسارد في الرواية ينقل كلام الشخصيات ويلخّص أحاديثهم ويصف أفكارهم وأفعالهم ويعبّر عنها، وفي الوقت نفسه يعبّر عن أفكار ومقاصد الروائي، وهذه الثنائية الصوتية هي التي تميّز السارد في الرواية عن غيره من الرّواة.

تتحدّد العملية السردية أساسا من خلال العلاقة بين السارد والأحداث المسرودة التي يحتلّ من خلالها السارد موقعا إمّا داخل عالم القص والحكاية أو خارجه.

يقوم سارد "التبر" بوظيفته الأساسية (السرد) محتفظا بموقعه خارج عالم القص، مفسحا المجال لمادته السردية، ولأصوات سردية أخرى دون التخلي عن وظيفته أو أن يوكلها إلى سارد آخر داخل عالم القص، فهو مستوعب للفضاء والزمان السرديين كما أنّه عارف بتاريخ الصحراء وبمجمل ومختلف التغيّرات التي طرأت عليها، وقد بلغ صوته درجة من العمومية ومن الاتساع والكلّية ليستوعب مختلف الأحداث والمتغيرات والخطابات حتى إنّه ليوهم بارتباطه بمادته السردية أنّه على علم بكلّ شيء، لكنّه في حقيقة الأمر لا يعرف أكثر من شخصيات الرواية ولا يقول شيئا لا تعرفه الشخصية التي يتحدّث عنها إلاّ حين تفقد هذه الشخصية وعيها. والحقيقة أنها تجربة فريدة وحساسة تظهر من خلال مقدرة السارد اللامحدودة في تشكيله لعالم القص، مرتبطة بالأساس بالموقع التلفظي للمؤلف نفسه، كذات منتجة في لحظة تاريخية معينة وتحت تأثير ظرف تاريخي واجتماعي معين.

إنّ سارد "التّبر" غير مجانس لعالم القص، ولا يسرد قصته، وهو ليس "بطلا" ولا يتقمّص دور إحدى الشخصيات الروائية، وهذا خيار سردي يجعل من الرواية فسحة مكانية وزمانية تمكّن السارد من سرد قصة جماعة كاملة، شعب كامل، هو الشعب الصحراوي، أجيال بأكملها، من خلال سرد سيرة أحد أبنائها، مما أفرز مواقف مختلفة ووجهات نظر متعارضة، لكنّه كثيرا ما يتوارى خلف هذه الوظيفة

---

*-إبراهيم الكوني، التبر، ط3،دار التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي للنشر والاعلام، لبنان 1992.

1. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر:شكري المبخوت، ط1، دار توبقال، المغرب 1990 ص 10-11.

الأساسية ويقترب أكثر من موقع المؤلف خالق العالم الروائي، فهو يقوم بمهمات كثيرة إضافة إلى ذلك، كأن يتقلد مهمة الوصف والتحليل والتعليق ونقد أفكار الشخصيات، لكنّه لا ينسى في كلّ ذلك مشروعه الأساسي: أن يرصد تفاصيل قصة شخصية وقعت أسيرة لعلائق الدنيا وكبّلت بقيودها. فهو يقدم لنا وصفا دقيقا لمجريات أحداث هذه التجربة الإنسانية الصحراوية منذ أن التقى بطلها "أوخيّد" بالمهري الأبلق إلى موتهما.

يتصدّى السارد في "التبر" إلى تيمة كبرى تنفتح على البنيات الكبرى للمجتمع، تبدأ بالهوية الثقافية للمجتمع الصحراوي، علاقة الإنسان الصحراوي بالصحراء وبالذهب، وتنتهي بتفاعل هذه العناصر الثلاثة في تشكيل هوية المجتمع الصحراوي الذي يلعن الذهب ويعتبره شيئا مدنسا. وهي في الحقيقة رؤية خاصة بالروائي، الذي استطاع من خلال السارد أن يمرر خطابه عن طريق الوظيفة السردية والمعرفية الكلية التي مكّنته من نقل حمولته الفكرية والإيديولوجية إلى النص الروائي عبر صوت السارد، وهو ما يتّضح بشكل أكثر في الاقتباسات الدينية وفي الأمثال والحكم والأساطير الموظّفة.

تروي "التبر" بموضوعية مفترضة أحداثا وأفعالا شهدتها منطقة الصحراء الكبرى، بضمير الغائب، وبغياب السارد المتجانس مع عالم القص والحكاية إلا حين يسمح السارد بذلك لنفسه، فهو سارد مجهول لا نعرف عنه شيئا إلا من خلال تدخّلاته ووظيفته.

يبدأ السارد حديثه في الرواية عن طريق المونولوج، حيث يستفتح به الرواية، وهي طريق فنية تسمح بالتغلغل إلى الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها، حيث يقيم "أوخيّد" حوارا داخليا مع غيره، لكن صوته لا يصل إلى الآخر ولا يندمج معه، وإنّما يستحضره ليحاوره، ليقاومه، وليستقلّ برأيه، يقول السارد: «عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجار، وهو لا يزال مهريا صغيرا، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة، ويتلذّذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمجيب: "هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق؟" ويجيب نفسه:"لا"، "هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟". "لا". "هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا ينافسه في الكبرياء والشجاعة والوفاء؟". "لا". "هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهري؟". "لا". "هل رأيتم أجمل وأنبل؟". "لا.لا.لا." اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه»[1].

يؤكّد السارد على مهمته الأساسية المتمثلة في جمعه ونقله لمخزون الذاكرة، ويظهر ذلك جليّا أثناء حديثه عن إحدى الشخصيات حيث يكتسب هذا الحديث صفة الازدواجية بين خطابه وخطاب الشخصية المنقول، القادم من الذاكرة السردية والحاضر عبر ملفوظ السارد، فتأتي بذلك العلامة السردية متضمنة مركزين للتوجيه، الأول عن طريق السارد والثاني عن طريق الخطاب المنقول، ولكن بصوت السارد. غير أنهما مجتمعان في علامة واحدة، مع الوعي باستقلالهما لغاية انسياقية «العرّاف المخيف أوّل من حطّم الأسطورة وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم. قال إنّه اللقب لإله صحراوي قديم، وتوصّل إلى فكّ الشيفرة في أبجدية التيفيناغ»[2]، إنّ الدال المدرك الأوّل هو الصوت السردي للسارد، والمدلول المدرك هو صوت الشخصية (العرّاف)، وهذا يجعلنا نقف عند المستوى الدلالي على دالين مدركين، وليس دالا واحدا، الدال المدرك الأول الذي ينحصر في إطار السرد والتنظيم وهو السارد، والمدرك الثاني الذي يأتي في ملفوظ الدال، وغالبا ما يكون إحدى الشخصيات المتحدث عنها. يتحدث السارد عن الشخصية الواحدة في أكثر من قسم أو لوحة تبعا لتسلسل الأحداث، فأوخيّد مثلا يتوزع وجوده على طول الرواية، بينما يظهر "الشيخ موسى"، "دودو"، "والد أوخيّد"، و"أيور" في أقسام أو لوحات بعينها من الرواية.

---

1. الرواية، ص 07.
2. الرواية، ص 29.

يتوزّع نصّ "التبر" على اثنين وثلاثين قسما أو لوحة، وهذا لا يعني استقلالها عن بعضها، بل على العكس، تتيح هذه التقنية للسارد مزيدا من الحرية في تقديم الشخصية وتفاعلاتها مع باقي الشخوص ومع المكان والزمان، كما تتيح له من جانب آخر الاشتراك في سبك الأحداث والتلاعب بترتيبها، والتحايل على المتلقي وإبراز مجموعة من الشخصيات وإبقاء أخرى تنتظر، وهو ما جعل منه عنصرا أساسيا ووسيطا رابطا بين أقسام الرواية والشخوص سواء بواسطة صوته أو من خلال تسييره وتنظيمه للأحداث والوقائع الروائية. ففي القسم الثاني عشر يعود بنا السارد إلى نهاية الحديث في القسم الثاني، حيث يتحدّث عن الفضيحة التي سبّبها الأبلق في ساحة الرقص، فيقول في القسم الثاني عشر: «الفضيحة في ساحة الرقص دليل، الجمل لا ينسى الإساءة، الجمل مثل العبد، إذا أسأت له فأحذره. هكذا يقول الرعاة الحكماء»[1]، ثم يواصل رتق اللوحتين بما يكمّل المشهد في القسمين، «في ذلك اليوم، بعد الفضيحة، أخذ المهري إلى المرعى وحاسبه في الخلاء»[2] إنّ القسم الثاني عشر في حقيقة الأمر، إتمام لما كان قد بدأ به السارد في القسم الثاني، لذلك تشكل الأقسام: من الثالث إلى الحادي عشر قصة أخرى داخل هذه القصة، حيث يعود السارد إلى الوراء ليورد قصة إصابة الأبلق بالجرب وكيفية شفائه. وقد اعتمد في ذلك على خاصية التجزيء الحكائي، أي أنّه يسرد قصة إلى حدّ معين، ثم ينتقل إلى حدث آخر يسير في اتجاه آخر، ثم يعود إلى ما كان عليه أو لا يعود إلاّ بعد حين، وهذا يؤكد الطابع الاسترجاعي للأحداث والوقائع التي يخضعها السارد لنظامه الخاص، إنّه سارد ينتمي إلى زمنية الوقائع ولكنّه ليس مشاركا في الأحداث، عارف ولكن ليس أكثر من الشخصيات في مطلق الأحوال، لا بل إنّه لا يقول إلاّ ما قالته الشخصيات، وإن كان لا يخفي رأيه في كلّ ما يرى أو يسمع، وهو لا يريد أن يتدخّل بشكل مباشر. وممّا لا شكّ فيه أنّ استعمال ضمير الغائب هو الإمكانية المناسبة لتقديم الرواية من وجهة نظر السارد العارف بكلّ شيء، حيث نتلقى المعارف والأخبار عبر صوته لا عن طريق إحدى الشخصيات، لكن سارد "التبر" لا يقول في حقيقة الأمر شيئا لا تعرفه الشخصيات، فهو حتى حين يتجاوز وصف الملامح الظاهرية لتبليغ معرفته بالغوص في الحميمي والأسرار لا يبدو أنّه يقول أكثر مما قالته الشخصية أو أحست به، فمعرفته ليست سابقة لمعرفة الشخصية يقول مثلا: «أوخيّد رأى طيف هذه الواحة في لحظة السقوط في البئر وأخفى السر، فأحرقته الآن أغاني الفتاة بالشوق والحنين والشجن، بكى في قلبه، وحاور الفتاة كثيرا، سألها عن آير والجفاف وآلام الهجرة من تمبكتو، ثم تناظر معها بالأشعار، كانت تحفظ قصائد تفوق عدد شعرات رأسها»[1]، رغم ما قد توحي به بعض الملفوظات التي تنقل معرفته أحيانا بعمق النفوس، وما يدور في ذاكرة شخصياته على نحو ما يتيحه هذا الملفوظ وملفوظات أخرى كثيرة: «ترنح وهو يحاول أن يهتدي إلى رقبة المهري، إلى رأسه، كان ينوي أن يبوح له بسرّ قبل أن يندفع إلى الهاوية، لم يفكر أنه لن يعود، فكر في تلك اللحظة المدهشة أنّ الموت الذي يقول عنه الشيخ موسى أنه أقرب من حبل الوريد، هو أبعد من الصين. وكان ينوي أن يخبر الأبلق بذلك ويعطيه وصيته في أثناء غيابه في الهاوية»[2]، بالإضافة إلى ما يراه أوخيّد في منامه بتفصيلاته الوصفية «قفز في الليل مذعورا، رأى العرافة تقف فوق رأسه وتطالبه بأن ينحر الأبلق»[3]. أو الملفوظات التي تعدّ على أوخيّد أحلامه، وتعرض مضامينها: «ثلاث ليال متتالية رأى البيت المهدّم... وبرغم أنّه يعرف أن الغفوة لا تستمر طويلا، إلا أن

1. الرواية، ص 63.
2. الرواية، نفس الصفحة .

1. الرواية، ص 68-69.
2. الرواية، ص 50.
3. الرواية، ص 83 .

تجواله في الأنقاض يستغرق ليلة كاملة، هذا الحلم ليس جديدا، في طفولته عذبه كثيرا. في السنوات الأولى من شبابه أيضا. في ذلك الوقت لم يزر الواحات بعد. ولم ير بيتا مبنيا بالطين ولا بالحجر في حياته. وبرغم ذلك يزوره البيت المظلم الكئيب... توقف الحلم في شبابه. توقف فجأة. ثم نسيه. وقد عاد في أول ليلة اختطف فيها نعسة بعد حديث عابر السبيل. وتتابع الحلم ثلاث ليال متتالية. والآن، والآن فقط، بعد عودة الحلم، رأى بوضوح الثالوث الغامض الذي يخيفه في الرؤية». والملفوظات التي تصف الإحساسات التي تعتمل في دواخل شخوصه «أخرج له المفاجأة، طرح الشعير على الغطاء أمام المهري في العراء، ولكنه أشاح بوجهه. تأفف وتعلق بالأفق. عرف أوخيّد أنّ الخطاب لم يرق له، ثم بدأ يمضغ دون أن يجترّ شيئا، فاستحلب زبدا ناصعا منفوشا، لوّث وجهه وذراعيه بنثار الزّبد. فعرف أنه يغلي. إذا أكله الغضب والانفعال تقيأ كتل الزبد»[1].

لا تظهر المقاطع السابقة معرفة السارد المطلقة التي تستبطن خفايا النفوس وتحيط بكلّ ما هو خارجي، ذلك أنّها في الحقيقة لا تنقل رؤية السارد، بل إنّها ملفوظات السارد تنقل رؤية الشخصيات، مما يجعل الخطاب الحكائي الذي يقدم النص خطابا محايدا، فالسارد وإن بدا عالما وغير محايد كما في ظاهر النص، فإنّ ذلك لا يتجاوز حدود اختياره للأشياء والأحداث التي تسمح بالاهتمام والتركيز على حدث معيّن دون غيره، الأمر الذي يضطره إلى التزام الموضوعية، ومن ثمّ يصبح له موقف كباقي شخوص الرواية يدلّل عليه استعمال ضمير الغائب، والتقديم والتأخير، وإسناد الفعل إلى غير فاعله على سبيل المجاز العقلي:« الإشارة هي القدر. هكذا قالت الصحراء»[2]. ولعلّ لجوءه إلى هذا الاستعمال كان بهدف تأكيد الحقائق المطلقة بطريقة تعكس الرؤية على مستوى طريقة استعمال اللّغة في تمرير الرأي: «بدأت الشمس تحتضر، توارت في غلالة بنفسجية لسحب شفافة، التفت حول قمة الجبل المعزول عند الأفق، في أقصى الغرب.»[3] ولعلّ ذلك يرجع إلى المستوى الإيديولوجي الذي تبلوره رؤية السارد، والتي كرّست الرواية لخدمتها.

إنّ رؤية السارد لا تكمن في توجيه فكري أو سياسي مباشر، إنّما في كيفية تجميع أمكنة متفرّقة وأحداث متنوّعة في إطار فني معاصر، جعلت للرواية بنية فنية تأسّست على جمع المتناقضات في بيئة واحدة من خلال سياقات السرد المختلفة والاقتباسات والتداخل بين الواقع والميثولوجيا، واستغلال الصحراء كفضاء ينضح بما هو تاريخي وثقافي وإيديولوجي فهي قادرة على صوغ أشكال تعبيرية مختلفة من خلال بقع صغيرة متناثرة بما تختزنه هذه البقع من موروث قديم أعطى تصورّا لجماليات فنية ليس لها حدود، استغلها السارد في رسم شخصيات الرواية التي نتعرف عليها من منظور رؤية سردية وتلقظية. لقد سعى السارد إلى الإيهام بأنّ القصة في أغلب جوانبها قد قدمت بشكل غير ممسرح وبغير وعي من شخوصها، هو إيهام تعززه تدخّلاته المباشرة في توجيه الحوارات وإيقافها أحيانا ليقدم وصفا أو تعليقا أو تقريرا، بطريقة مباشرة تكسر النغمة الدرامية وتقضي على عنصر الإيهام بالواقع على غرار ما تتيحه هذه الملفوظات: «قلّب عكاز السدر بين يديه، وقال بوقار:

– لا يعيب الرجل النبيل أن يعشق، أو يهاجر للقاء، ولكن ما ضرنا لو عملنا بشريعة المسلمين ودخلنا البيوت من أبوابها؟.

ثم ابتسم وأضاف:

– يسرّنا أن نستقبل ابن شيخ أمنغساتن في ديارنا. فله يرجع الفضل في صدّ الغزاة الأغراب ووقف توغلهم في الصحراء.

1. الرواية، ص 98.
2. الرواية، ص 92 .
3. الرواية، ص 38.

– فهم أوخيّد أن الشيخ الحكيم إنما أراد أن يليّن ويهدئ الشباب بحديثه عن الغزوات العاطفية. وإشارته إلى دور والده في التصدي لغزاة الصحراء. شيوخ القبائل لا ينطقون بكلمة واحدة عبثا. ويروق لهم أن يستعملوا الإشارة في لغتهم.

– جاء أحد رجاله بالأبلق المثخن بالجراح. كان ملوّثا بالدم والزبد والعرق والغبار.

صاح الشيخ الحكيم في رجاله:

– ما هذا يا ربي؟ كيف لم تقولوا لي إنّ ضيفنا النبيل يملك مهريا بهذا الكمال؟ مهري أبلق رشيق مثل الغزال. هذه سلالة انقرضت من الصحراء منذ مائة عام، فمن أين حصلت عليه بالله ؟.

قال أوخيّد محاولا أن يستر عريه:

– من زعيم آهجار. هديّة منه عندما بلغت سن الرشد.

– آه. زعيم آهجار. إبراهيم بكده. هذه فصيلة تليق ببطل مثله. لن يقدر على تقديم هذه الهدية غيره. لدى القبائل العريقة دائما مفاجآت وأسرار.

– ...

– عندنا يقولون إنّ المهري مرآة الفارس.

قام شاب عملاق... بتوزيع الدور الأوّل من الشاي الأخضر. رشف الشيخ طربوش القهوة. وضع الكوب على الأرض وقال:

– ليسمح ضيفنا النبيل أن نكرم مهريه أيضا... ابتسم. فابتسم أغلب الحاضرين. أوخيّد لم يفهم الرمز. لم يدرك تلميح الشيخ، فعاد العجوز الحكيم يعلن:

- إذا أفلت الفارس من حسان القبيلة، فلا يجب أن يفلت المهري النادر من نوق القبيلة.»[1].

ومع كلّ ما سبق فإنّ شعورا قويّا ينتاب قارئ الرواية بأنّ الأحداث التي يرويها السارد تصله بعد أن تمرّ بعدسة "أوخيّد" أي أنّها تصله كما يراها "أوخيّد"، وأنّ استعمال ضمير الغائب في السرد ليس مؤشرا كافيا للقول بأنّ هناك ساردا عليما يسرد الأحداث، إذ من المحتمل أن تكون إحدى الشخصيات،"أوخيد" مثلا، وهو المؤهل لهذه المهمة باعتباره ابن الصحراء وخبيرا بخباياها، إضافة إلى أنّه شخصية رئيسة تدور حولها أغلب أحداث الرواية، وبالتالي يتحول من ذات متلفظة إلى ذات مسرودة. يعزز هذا الطرح مجموعة التساؤلات التي تزخر بها الرواية والتي يستشف منها أنها صادرة عن الشخصيات وليس عن السارد، ذلك أنّ الشخصية الروائية في "التبر" التي تجرد من نفسها شخصية أخرى لتخاطبها بعد أن تقصي ضمير "الأنت" أو "الأنا" وتعوّضه بضمير "الهو". ومع ذلك يبقى صوت السارد الخارج حكائيا وارد الحضور ولو على مستوى التأطير أو التنظيم لنص الرواية.

2 ــ المقاربة التلفظية: يستمدّ مصطلح "وجهة النظر" أهميته من قدرته على العناية بالبعدين الفني والفكري معا للعمل الروائي، وقد ارتبط في بدايته بناحية فنية خالصة خاصة مع منظر هذا المصطلح "هنري جيمس" الذي طالب باختفاء المؤلف العارف بكلّ شيء، وهو ما فجّر إشكالية فنية، لأن التفكير في اختفاء المؤلف العارف بكل شيء كان خطوة نوعية طارئة على بناء كلاسيكي اعتاد على إرساء دعائم السارد العارف بكل شيء.

إنّ وجهة النظر باعتبارها طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها الملتقي للرواية في مجموعها أو انطلاقا من أجزائها فقط، لم تلبث أن تحوّلت إلى موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما، ويتعمّق المفهوم إلى الدرجة التي يصبح فيها تعبيرا عن الوجدان المنطلق الذي يتوجّه به السرد نحو القارئ. «فلكي يكون العمل ناجحا و"جميلا" يجب على السارد أن لا يغيّر وجهة النظر طوال الحكاية، وإذا وجد تغيير ما، فيجب أن تبرّره مقتضيات الحبكة وبنية العمل برمّته»[1]، وفي هذا المنظور تتدرج تأكيدات باختين وموقفه الجديد إزاء الشخصية الروائية في

1. الرواية، ص 15 ــ 16.

1. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب 1990. ص80.

"شعرية دوستويفسكي"، حيث يقابل الجنس الأدبي الحواري أو المتعدّد الأصوات بالجنس الأدبي الحواري الذاتي، الذي تميزت به الروايات التقليدية، وهو يرى أنّ الموقف الجديد للكاتب إزاء الشخصية في الرواية المتعدّدة الأصوات لدوستويفسكي يكمن في الموقف الحواري الذي يحترم بصرامة، والذي يؤكد استقلالية الشخصية وحريتها الداخلية ولا تناهيها وتردّدها. فليست الشخصية عند الكاتب «لا "هو" ولا "أنا"، بل "أنت" الكاملة القيمة، أي "أنا" الغيرية الأخرى الكاملة الحقوق "أنت" هنا»[2]، وهذا يعني أنّ الجنس الروائي المتعدّد الأصوات ينفرد بكونه يتميز بغياب وعي سردي موحّد يمكن أن يشمل وعي الشخصيات كلّها، فلا يوجد حسب باختين وعي ما للراوي معزول عن الوعي الآخر في مستوى أرقى ويضطلع بخطاب المجموعة، وهو ذلك يقدّم «صورة مغايرة للقانون الجمالي الذي وضعه "لوبوك" انطلاقا من نظرية جيمس، ويشير إلى أن الرؤية يجب أن تطابق ما أسماه "بويون" "الرؤية مع"، وأنّه يجب أن نجد منها عددا كبيرا في عمل واحد، فبهذه الشروط، وبها فقط يمكن أن يقام الحوار»[3].

ومعنى هذا أنّ هناك تمييز واضح بين الرؤية والصوت في وجهه النظر فبينما تتعلق الرؤية بالعين وبالنفس اللّتين تخبران عن العالم التخييلي، فإنّ الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللّغوي. فقد يرى الراوي بعين الشخصية ولكنّه يقوم بعملية القصّ ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتي.

إنّ حاجتنا إلى التمييز بين "الصوت" و"الرؤية" في وجهة النظر كبيرة في سبيل التعرف على من يروي الأحداث إذا ما تجاوزنا معرفتنا المسبقة بوجود الروائي الذي يمارس حضوره خارج نص الرواية في الاستهلال وعلى الهامش، ليشرح لنا ما يعنيه السارد بكلمة أو فكرة.

هكذا يشرح لنا معاني الكلمات الغامضة بعد أن يذيّلها بعلامة على غرار: البرزخ، آسيار، آير، سدرة المنتهى، التيجانية، إيموهاغ، بلاد السحرة، تانيت، وغيرها، إضافة إلى بعض الأفكار والعادات لدى القبائل في الصحراء الليبية. فمن الواضح أنّ جميع هوامش الرواية تنتمي للروائي لا للراوي المتشبّع بها لاشعوريا. إنّ الروائي شخصية فعلية أمّا الراوي فشخصية سردية لا وجود لها إلاّ في الرواية.

نشعر في بداية الرواية بأنّ الأحداث تصلنا بعد أنّ تمر بعدسة "أوخيّد"، لكن استعمال ضمير الغائب لا المتكلم، يدلّ على شيء آخر، وإذا استحضرنا التمييز السابق بين مصطلحي "الصوت" و"الرؤية" أمكننا القول إنّ الأحداث تصلنا برؤية "أوخيّد"، ولكن بكلام الراوي. فضمير الغائب هنا يشير إلى لغة الراوي ومنظور الشخصية. حين يرصد "أوخيّد" على سبيل المثال، جمله يكون الوصف خارجيا. فهو يلاحظ بعينيه ما يطرأ على مهريه من تغيرات: «اختفت البقع البديعة من الجسد الرمادي. اختفت النظرة الذكية من العينين الساحرتين. القوام الرشيق الممشوق تحول إلى هيكل أسود مترهل مبقع بالظلمة، خيال شاحب وبائس لكائن آخر. سبحان الله كيف يصنع المرض من المخلوقات كائنات أخرى مختلفة. المرض يصنع ذلك مع الناس أيضا. المرض الطويل يفعل ذلك.»[1]، فالصوت هنا للراوي لكن الأفكار لأوخيّد، وهذا شيء سيحافظ عليه الراوي، ولن يخرقه إلاّ في حالتين: الأولى في حالة المعلومات التي يجهلها "أوخيّد" نفسه، والثانية هي حالات فقدان الوعي التي يتعرّض لها أوخيّد ليكون الأبلق بديله، وهو دون شكّ حيوان أعجم.

من المعلومات التي لم يكن "أوخيّد" يعلم بها ويذكرها الراوي، قوله: "سافر إلى الحمادة الغربية. توجه إلى النصب الوثني القديم القائم بين الجبلين.ولم يكن يعلم أنه لو تأخر في سفره أياما أخرى لنجح الوالد في قتل الحيوان المريض. الأب كان يخطط لإنهاء الألم بإطلاقه رصاصة على رأس المهري الأجرب "وهو

2. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص89.

3. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 81.

1. الرواية، ص25 .

ملفوظ يتزاوج فيه منظوران: منظور لمراقبة أوخيّد ومرافقته في سفره إلى النصب الوثني،ومنظور آخر يعرف ما بداخلة الوالد في مكان آخر،وما يخطط للقيام به في زمان آخر.في الجملتين الأولتين يصف الراوي "أوخيّد" من الخارج، وفي الجمل التالية لهما يستبطن وعي أبيه من الداخل، وهذا شيء يجهله "أوخيّد" نفسه. يستطيع الراوي إذن، التنقل من منظور إلى آخر في كلّ مرّة «لذلك فهو في مثل هذه المقاطع الراوي التقليدي العليم الذي يظهر في الأعمال الكلاسيكية»[1].

غير أنّ "أوخيّد" ليس الشخصية الرئيسة الوحيدة في"التبر"، بل هناك الأبلق وهو حيوان أعجم. فكيف يكون له صوت؟ الكلمة الوحيدة التي يتقنها هذا الحيوان هي "أو.ع.ع.ع..." وهي كلمة بلا لغة، وصوت بلا معنى، لكنّها قادرة على إيصال معاني اللّغة كلها:

«يمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو.ع.ع.ع..»[2]، «يجيبه في ندم:و.ع.ع.ع..»[3]

«في بعض الأحيان يشتكي في بؤس: أو.ع.ع.ع..»[4]، «بلع اللقمة ورفض الاقتراح: آع.ع.ع..»[5]،« لحظتها سمع العواء الأليم: آ.آ.آ.ع.ع.ع..»[6]، «عادت الاستغاثة تشقّ سكون الصحراء: آ.آ.آ.ع.ع.ع...»[7]. وهكذا يكتسب هذا الصوت اليتيم الذي لا معنى له، في الأصل، في كلّ مرّة معنى جديدا، ففيه الشكوى والقبول والاحتجاج والندم والاستغاثة.. إنّ الاتصال هنا لا يتمّ بواسطة اللّغة بقدر ما يتمّ من خلال استبطان وعي الحيوان. صحيح أنّه حيوان أخرس لا صوت له، "شهور وهو يتألم.ليس عدلا أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان. هو

1. سعيد الغانمي، المرجع السابق، ص72.
2. الرواية، ص 14 .
3. الرواية، ص22 .
4. الرواية، ص 26.
5. الرواية، ص 91.
6. الرواية، ص 111.
7. الرواية، ص 158 .

أخرس.لا يشكو. ولكنه يفهم.يتألم. ألمه فظيع. وإلا لما صرخ" لكنّه في رأي "أوخيّد" عاقل، بلا صوت لكنّه ذو رؤية. وبنوع من المشاركة الصوفية يتاح للراوي أن يستغلّ هذا التماهي بين "أوخيّد" وحيوانه الأخرس ليترجم هذه الكلمة غير اللّغوية إلى لغة يعيره فيها منظوره.

بعد أن يتناول الأبلق عشبة آسيار ويمضغها يمرّ البطلان بتجربة فريدة من نوعها، يصاب الجمل بالجنون ويقطع الأودية والوهاد والوديان، ويتعلّق به "أوخيّد" مستميتا حتى لا يضيّعه، مما يؤدّي به إلى حالات متكرّرة من فقدان الوعي. في هذه التجربة يمرّ الجمل أوّلا بموت رمزي وفقدان للوعي، في حين يبقى "أوخيّد" محتفظا بوعيه، «المهري يسفح العرق والزبد والصديد والدم. النار تغلي في جوفه، فيزداد جنونا، ويطير في الهواء، أمام عينيه حجاب. طار العقل وحلّ العماء، سادت الظلمات، وفقد الإحساس بالزمن وبالأشياء. لا يدري ما إذا كان يجري أم يقف ساكنا في المرعى. لم يعد يحس بجسمه، بنفسه، بأطرافه. الألم أكل الأطراف، أكل الإحساس. الألم أكل الألم. فمات الجسد، ومات الإحساس، ولم يبق إلاّ الجنون في الرأس. قطع وادي السدر، وصعد مرتفعا آخر.»[1] فمن يتكلم هنا؟ ومن يرى؟. واضح أنه صوت السارد لكنها رؤية أوخيّد المعلق بجسم الأبلق، وإذا ما استحضرنا معرفة سابقة بتماهي أوخيّد مع أبلقه بدا لنا أقرب، اعتبار أوخيّد يصف حاله وهو يلهث ويسفح العرق، والدم ويسيل من أطرافه في مطاردة الحيوان، تؤكّد ذلك اللّغة التقريرية والجازمة التي تصنع الملفوظ على غرار ما تتيحه بعض الأوصاف وكثير من التعبيرات: النار تغلي في جوفه، أمام عينيه حجاب، طار العقل وحلّ العماء، سادت الظلمات، فقد الإحساس.. لا يدري ما إذا كان يجري أم يقف.. لم يعد يحس بجسمه.. الألم أكل الأطراف..إنّ السارد لا يقول هنا إلاّ ما يراه

1. الرواية، ص 39 .

أوخيّد وليس هو. إنّ صوته ليس إلا نقلا لما يفكر ويشعر به ويقوله في داخله أوخيّد الذي يشعر أكثر من السارد ومن غيره بما يحس به الأبلق.ولا ينطبق هذا على رسم صورة الأبلق فقط بل حتى على ما يبدو استنتاجا من السارد، فهو حين يقول«إذا أفلت منه الآن وهو في قمّة جنونه فلن يدركه إلى الأبد»[2] نشعر أنّ "أوخيّد" هو الذي يتكلّم وليس السارد،إذ السارد هنا لا يفعل أكثر من التعبير عما يشعر به "أوخيّد"، بدليل أنّه لا يناقش الفكرة، ويكتفي بطرح مجموعة من التساؤلات على عكس ما يحدث حين يصحو الجمل ويسترد وعيه ويأتي دور "أوخيّد" ليغيب عن الوعي «ظلّ يتقلب طويلا على الرمل من دون أن يعي أين هو ولا من هو. ويبدو أنّ شمس الأصيل هي التي أيقظته بأشعتها،فعادت إليه الحياة. ولم يفق، أو هو أفاق ولم يع. أو هو وعى ولم يعرف من ولا ماذا ولا أين ولا كيف. ظلّ منبطحا على بطنه ولا يحسّ بشيء، أطرافه مشلولة أو مفصولة عن جسده»[1]حيث تلفّ الرّيبة وعدم التيقن لغة الملفوظ، فلا شيء أكيد لأنّ "أوخيّد" فاقد لوعيه والحيوان أخرس، فلم يجد السارد ما يعينه على نقل رؤية البطل إلا كلمات توحي بالجهل أكثر مما توحي بالمعرفة: "يبدو"، "لم يفق أو هو أفاق ولم يع "، "أو هو وعى ولم يعرف"...، إنّ هذه العبارات تخبر عن مصدرها غير العارف بوضع الشخصية التي يصفها أو يتحدّث عنها. إنّ السارد هنا، يتخلّى عن مفهومه التقليدي الذي يجعله محيطا بكلّ شيء ويشارك في بناء مفهوم جديد يجعله لا يستغرق بوعيه وعي شخصياته، ذلك أنّ كلامه يرفض اليقين أو يشكّك فيه على الأقل.إنّه يستمدّ معرفته من معرفة شخصياته، فإذا ما غاب الوعي عن شخصياته ولم تعد تعرف شيئا عن وضعها بدا على لغته الشكّ والارتياب.

يوجد إذن تناوب واضح في فقدان الوعي، يفقد الجمل وعيه بينما يظل "أوخيّد" صاحيا، ثم يغيب "أوخيّد" عن الوعي حين يصحو الجمل، كلاهما إذن بحاجة إلى الآخر "أوخيّد" بحاجة إلى الأبلق ليحتفظ برؤيته، والأبلق بحاجة إلى أوخيّد ليعيره صوته، ولأنّ السارد يعرف أنّ الجمل أخرس، فإنّه يريد أن يبقي على وعي أوخيّد مهما كان الثمن ليقول ما يراه: «استرد وعيه، فحرك رجليه دون أن يتخلى عن الذيل. سحبه وراءه في خطوات شاسعة.»[2]، «نام كأنّه فقد الوعي برغم أنّه يعرف الآن أنّه لم يفقد الوعي»[3]، «غابت عيناه في الأفق الأبدي»[4]، «وجد نفسه في برزخ بين الوعي والغياب»[5]. يصرّ السارد بهذه الملفوظات على إبقاء أوخيّد محتفظا بوعيه، حتى لا ينقطع السرد. ففي فترات فقدان الوعي المتناوبة بينهما، إمّا أن يسكت البطلان في وقت واحد، فينقطع السرد، أو يظلّ أحدهما صاحيا ليتبنّى صوت الآخر ورؤيته للأحداث. ولا يوجد خيار آخر. وبما أنّ الجمل أخرس وبلا صوت فهو بحاجة إلى وعي أوخيّد لأنّه لا يستطيع أن ينوب عنه في سرد الأحداث. ولعلّ مما له دلالة في هذا السياق أنّ أغلب أقسام الرواية الخاصة بسرد وقائع هذه التجربة تنتهي بالظلمات التي تستولي على المشهد في إشارة إلى غياب أوخيّد عن وعي، غير أنّه غياب مبرّر لأنّه يأتي في آخر القسم، وعند انقطاع الكلام. هذه الموازنة الدقيقة بين الصوت والرؤية عند الجمل والإنسان، تجعل"التبر" واحدة من أهمّ الروايات العربية التي يتحوّل فيها الحيوان إلى شخصية إنسانية قادرة على الاتصال والتوصيل بلا لغة وتوزيع وجهة النظر في الرواية على أصوات متعدّدة.

---

2. الرواية، نفس الصفحة .
1. الرواية، ص 43 .

---

2. الرواية، ص40.
3. الرواية، ص45.
4. .الرواية، ص47.
5. .الرواية، ص49.

الكتابة الساخرة .. مانعة صواعق..!!

بقلم: نوار محمد

- الرجل العاطفي هو الذي يضحك وقلبه باك، ويغني ونفسه حزينة.
- الكلمة تقيم حربا وتنشر السلام.. الكلمة سر المعنى، والمعنى سر الذات.. الكلمة قيمة ومسؤولية.. الكلمات التي نجدها في الكتب هي ألغام صغيرة تحرك السكينة، وتفجر الوعي والذاكرة والتصرفات. الكلمات نور أو نار. النكتة الساخرة هي ثورة وتمرد فكري. إن اللغة ملك الجماعة والعبث بها وإفسادها كالعبث بمياه الوطن وغاباته. د.مسعود بويو.
- حكمة من أقوال العظماء: ابحث عن الشيء الذي يجب أن تقوله، ثم قله بأقصى ما تستطيع في فكاهة ومرح. (جورج بارناردشو1856_1950).
- إذا كان هناك من تراجع للثقافة في العالم العربي اليوم، فإنما بسبب الحالة السياسية المزرية في العالم العربي. (الطاهر بن جلون كاتب مغربي).
- في بداية القرن العشرين، تم الاعتراف بعلم نفس الضحك، وبات هذا الأخير يشغل حيزا من الرسائل الفلسفية، حتى أن عالم النفس الشهير "سيجموند فرويد" نفسه أشار إلى فوائده، واليوم، عندما يضع العلماء الخطوط الأولى لفسيولوجية الضحك، فإنهم لا يعزون له نتائج إيجابية فحسب، بل وعددا من المميزات العلاجية أيضا.
- لقد كنت أظن أن علامات الثقافة الحقيقية تتمثل في الاهتمام بالكتب الجادة ذات الموضوعات الصعبة وحدها، وترك ما دونها من الكتب التي تدخل في باب اللغو والتسلية البسيطة، وكان من نتيجة ذلك توهمي أن الكتابة الساخرة هزل وإضاعة للوقت، واستنقاص من القيمة، فلا يليق بي أن أسلم نفسي إلى هذه الأمور التي تصنفني اجتماعيا وثقافيا في خانة السطحيين والمستهترين والمستخفين والباحثين عن التوافه ودواعي المرح الرخيص، والابتهاج الاصطناعي الصالح للاستهلاك السريع فقط. والبعيد عن سيكولوجية الضحك ونظرة العلماء الجادة إليه، وبأنه شيء حي يفرض معاملته بما تستحقه الحياة من احترام.
- بعد إتمام الكتاب الذي ألفته حول الضحك في العملية التربوية، وعنوانه "المعلم المربي وثقافة الضحك" اعتقد كثير من الأصدقاء، والزملاء أنني أصبحت فارس الأدب الساخر، وكأنه أدب يمتاز بالسهولة واللين والنعومة مع أنه أدب صعب لايتقنه إلا ندرة من الموهوبين في هذا المجال. لو قارنا بين الأدب الجاد وهذا الأدب لوجدنا الفرق كبيرا. فيمكن ذكر الآلاف من الأدباء في العالم يكتبون أدبا صارما وجادا، والقلة القليلة يدورون في فلك أدب السخرية والضحك والتنكيت والتهريج... فإضحاك الناس ليس سهلا والدليل على وجود أزمة حادة للنص الكوميدي في الأدب والإذاعة والمسرح والتلفزيون والسينما... ليس الأدب الساخر مجرد "تنكيت" أو "تهريج"، وإنما يتأتى من واقع اجتماعي وثقافي وسياسي مركب يحمل في طياته الكثير من الحزم والجدية والتعقيد، الأمر الذي جعل للسخرية مكانة مرموقة. ذات وزن مؤثر. تحظى بإقبال منقطع النظير. فالأدب الساخر كما يراه - أحد الأدباء «يجب أن يكون بيانا سريا بين الكاتب والقارئ، بين الهم والضحكة، بين الوجع وصاحبه، بين القلم والمحاة الخ.

○ فالكتابة الساخرة مانعة صواعق ضد الانهيار النفسي. ويقول فولتير: «السخرية محاولة لتفادي الانتحار أو الجنون». الكتابة الساخرة.. رقص على حافة الألم.. وبالسخرية يتحول الألم إلى ضوء. السخرية قهوة الكادحين،

والضحك دخانهم المجاني. عرّف أحد فطاحلة أدب السخرية بأنها تعكس صورة الواقع بجماله وقبحه. ولكن بأسلوب مختلف عن الكتابة العادية.. يقول محمد صادق دياب: إن الكتابة الساخرة جادة جدا وذات هدف "والتهريج" مجرد «طق حنك» أو«طق قلم» لا يحمل هما ولا غاية. الكاتب الساخر طبع وفطرة وتلقائية، والتهريج تطبع وصنعة وتكلف. الكتابة الساخرة خلق وإبداع وإبهار، والتهريج تقليد واتباع واجترار. ويقول أديب آخر: إن التهريج سطحية وابتذال، والسخرية عمق.. والكتابة الساخرة توظيف ذكي للكلمة، لا يأخذ تأشيرة دخول أو خروج من أحد.. إنه يذهب مباشرة إلى غايته.. إن الكلمة أمانة.. فاللغة العربية معروفة في بلاغة لفظها وعمق تأثيرها وسعة مفرداتها.. ويقول الكاتب الجزائري المغترب عمار لخوص: «أعتمد في رواياتي على الكوميديا السوداء لوصف وفهم الواقع الذي أعيش فيه. هذا النوع من الكوميديا لا يهدف إلى الترفيه وإنما يضحك ويبكي، عملا بالمثل القائل ـ شر البلية ما يضحك ـ عندما شرعت في دراسة الفلسفة في جامعة الجزائر بداية التسعينيات كنت اعتقد أن العقل سيمكنني من الإجابة عن الأسئلة الكثيرة المتعلقة' بالمجتمع الجزائري، لكنني كنت مخطئا وواهما. اخترت كتابة الرواية تحديدا لأنها تتيح لي مجالا أوسع للتفكير والتهكم وطرح الأسئلة المزعجة». الكتابة الساخرة هي سلاح الشعب الضعيف في مواجهة الغاشم وهي سلاح فعّال ضد الفساد، وهي سيف يعيد الأشياء إلى حجومها الطبيعية. السخرية سلاح من لاسلاح له وهراوة في يد الضعيف.

● ومن القامات الأدبية الرفيعة التي شغلت الناس بأدبها الساخر في كتابه (رسالة التربيع والتدوير التي تفنن الجاحظ في صياغتها الساخرة وكذا رائعته البخلاء ونوادر الجاحظ التي يسخر فيها اجتماعيا وفكريا وسياسيا وصولا إلى عصر العباسي). ولا ننسى العديد منهم في عالمنا العربي وهم كما يلي: محمد الماغوط، ومحمود السعداني. وتوفيق الحكيم، وابراهيم عبد القادر المازني، والفريد فرج، وغسان كنفاني، وأحمد رجب، والكاتب الجزائري أحمد رضا حوحو، والعديد من الصحافيين المبدعين الجزائريين الذين أبدعوا في مجال المقالة الصحفية الساخرة...!! فالسخرية هي أعلى مراتب الجدية والضحكة المرّة هي التي تخرج من قلب حزين ينظر إلى الغد بعين أكثر أملا..

● يعتقد صاحب مجموعة «برج التيس» أن أي كاتب جاد يتمنى اللجوء إلى السخرية للتعبير عن وجهة نظره، لأن السخرية مادة شعبية مقبولة من جميع الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعية، ولأن المتلقي للكتابة الساخرة يتقبل وجهات نظر الكاتب الساخر دون محاسبة أو نقاش، ولان الساخر يفتح قلب القارئ أولا وقد يدفعه للابتسام. فالكتابة الساخرة أفضل طريقة لنقل وجهة النظر، والتأثير في الآخرين، ولهذا يلجأ إليها أي كاتب قادر على استخدام السخرية أسلوبا. وآخر تعريف أن الكاتب الساخر ناطق إعلامي باسم الشعب وجمهوره الشعب كله، الغني والفقير، العامل والعالم، المثقف والجاهل، كل من هؤلاء يرغب في تخفيف حدة الأيام والضحك والسخرية من الواقع الذي زادت صعوبة التغلب عليه ومعايشته، بل إنه أحيانا تختلف طريقة تلقي القارئ للنص، فمن المكن أن يطرح الكاتب مقاله الساخر على عدة مستويات للتلقي فيبتسم منعدم الثقافة على النكتة، ويضحك متوسط الثقافة على التشبيه، ويقهقه المثقف على الرمز.

● يعتبر الكاتب أمين الزاوي في مقاله «أقواس» أنه أمام ظاهرة الكوميدي عبد القادر السيكتوربما تحمله من قوة النكتة التي تفجر العالم ضحكا، نشعر بأن مثل هذه الحالة الثقافية الفنية الفرجوية، تؤكد ولادة وعي اجتماعي وسياسي جديد في جزائر مابعد المرحلة الدموية. إن الشعب الذي ينتج فن النكتة وينتج الفرجة من خلال النكتة هو شعب واع، وأعتقد أن ظاهرة عبد القادر السيكتور هي علامة من علامات الوعي الاجتماعي الجديد في الجزائر الجديدة.

● تعاريف ساخرة:

- بقرتان وخمسة تعار يف، هو ما يفسر به الشعب السويدي البسيط بعض المذاهب الكبرى.
  - الاشتراكية: لك بقرتان فتتنازل عن إحداهما لجارك..!!
  - الشيوعية: لك بقرتان فتأخذهما الدولة وتعطيك لبنا..!!
  - النازية: لك بقرتان فتأخذهما الدولة وتعدمـك..!!
  - الرأسمالية: لك بقرتان فتبيع إحداهما لتشتري ثورا..!!
  - الديمقراطية: لك بقرتان فتأخذهما الدولة لتذبح إحداهما وتجمع لبن الأخرى
- لتسكبه في البالوعة..!!
- الفكاهة والسخرية في كتابات توفيق الحكيم:
- لماذا يكتب توفيق الحكيم؟ يقول: (أنا لا أكتب إلاّ لهدف واحد هو دفع القارئ للتفكير.. وبعد مئة كتاب..! اعتقد أن أعمالي غير مجدية).

● أغلب الزوجات يحفظن الحكمة القائلة: «إن أقرب طريق إلى قلب الزوج معدته». وكل زوجة بالطبع تريد دائما الاستيلاء على قلب زوجها. لأن قلب الزوج هو أقرب طريق إلى جيبه! وهناك دائما علاقة وثيقة بين فتح القلب وفتح المحفظة. كما أن فتح المحفظة يفتح للمرأة شارع الشواربي!... ونخرج بذلك من الطعام إلى الكساء. ويتغير موضوعنا من الطعام لكل فم إلى الكساء لكل زوجة. وكساء المرأة يقترن بالأناقة، والأناقة تحكمها «الموضة»... والموضة هي ـ والعياذ بالله ـ الدكتاتور الذي لا يناقش، وضحيته في آخر الأمر جيب الرجل. لايوجد كاتب ساخر أو ممثل ساخر بل عمل ساخر أو أدب ساخر، وهو ما يضحك بقدر ما يبكي، ويرى البعض من الأدباء أن الأدب الساخر يتغذى على أوضاع المجتمع المزرية ناهلا منها أحداثا تضخم أو توضع تحت الضوء لتبدو مضحكة ومرّة...

● وزبدة القول، فالكتابة الساخرة يطغى عليها حس السخرية والتندر والضحك وتميل إلى رصد وتحليل الجانب المأساوي للظاهرة، وهي فن يعتمد على التكثيف والاختزال ولا يحتاج إلى لغة فخمة. فالكوميديا نص مبني على فكرة قبل أن تكون أداء. عندما ترغب في شيء، فإن العالم كله يتواطأ معك لكي تحققه. السعادة كرة نجري وراءها مادامت تجري، وندفعها بعيدا عن أقدامنا حين تقف. وقل لي ماالذي يضحكك أقل لك من أنت..!!

- مراجع:

- ـ نوار محمد ـ المعلم المربي وثقافة الضحك ـ مطبعة دركي الوادي أكتوبر2003. ط1.
- ـ مذكرة الطالب: غريب أحمد فواتحية لنيل شهادة الماجستير في اللسانيات ـ النكتة في كتاب ألوان بلا تلوين للأستاذ محمد الأخضر السائحي ـ معهد الآداب واللغات ـ المركز الجامعي بسوق أهراس ـ السنة الجامعية 2007 /2008.
- بوعلي ياسين ـ بيان الحد بين الجد والهزل (دراسة في أدب النكتة)، الانترنيت .ط1 1996.
- هربرت أ. شيللر ـ المتلاعبون بالعقول ـ عالم المعرفة ـ العدد243 سنة 1999 الكويت.
- المجلة العربية ـ مجلة الثقافية العربية ـ الرقم 402 ـ المملكة العربية السعودية
- جانفي 2010م.
- توفيق الحكيم ـ طعام الفم والروح والعقل ـ دار المعارف بالقاهرة.

سحر المكان

(قراءة في قصيدة أُغْنِيَة إلَى تَاغِيت* للشاعر اسطمبول ناصر)

د. بركة بوشيبة
جامعة بشار الجزائر

أحسب أن المهارة الشعرية قد تكون في قصيدة واحدة، كما تكون في مجموعة من القصائد، وهذه النظرة قد تتقاطع مع نظرة النقد العربي القديم الذي جعل من الكَمّ الشعري والجودة أساس ترتيب الشاعر كما فعل ابن سلام في طبقاته.

وبعد اطلاعي على بعض أعمال الشاعر ناصر اسطمبول، تراءى لي أنه لم يسعَ إلى الكَمّ الشعري وتعدد الإصدارات، كغيره من الشعراء، دون النظر إلى السمات الفنية التي تُعَدُّ من مقومات النص الإبداعي، إيمانا منه بأن النص الشعري لا يكتب إلا على متكآت واقعية، في كثير من الحالات، لكنّ قراءته خارج الزمان والمكان تصبح غير مجدية على الرغم من ديمومة الإبداع الشعري، وأن «الشعر الجميل أدعى إلى النقد، كما أن الوجه الجميل يبعث الملاحظات على ما فيه من أنماش»[1].

ولعلَّ ما دفعني إلى الوقوف على هذه القصيدة، هو اعتقادي بوجود علاقة أزلية بين المكان ونفسية الشاعر، منذ أنْ تغنَّى الشاعر العربي القديم بالأطلال ليسترجع المكان الذي ألفه، لا بوصفه مكانا منتهيا بل متحركا في وجدانه[2]، وبأنَّ المكان لم يكن يوما ما مساحة جغرافية تسع الواقع بما فيه بل هو تاريخ الشعوب وحضارتها، وهو صراع وتجارب إنسانية تنفرد بخصائص المرحلة والمكان، ولو كان محليا، فهو يمتلك تاريخا وإرثا إنسانيا عريقا، ولاسيما هذا الوسط الصحراوي الذي اعتمد في ثقافته على الشفوية البسيطة التي واءمت طابعه الصحراوي المتقشف.

وأنّ أهمية المكان في الشعر لا تقل عن أهميته في غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، لأنه يشكل ظاهرة إبداعية وتوليدية، يحرك هواجس الشاعر ويمده بمعان منسجمة مع طبيعة ذلك المكان لصلته الوثيقة به (الشاعر) وممارسته سلطتَهُ على مشاعره وأحاسيسه، فيطبعها بأجوائه سلبا وإيجابا، فتأتي الأحاسيس مترعة بظلال ذلك المكان، وأنَّ استثماره، عند بعض النقاد، يعدُّ أحدَ مكملات النص الإبداعي، ذلك أن «استثمار شحنات المكان شيء ضروري في النص»[3]، وحين يفتقد النص المكانية، فهو يفتقد خصوصيته وأصوليته[4]، ويصبح غير ذي قيمة.

والقارئ لهذا النص(أغنية إلى تاغيت)، الذي يمثل تجربة الشاعر الطويلة ومعايشته لفضاء المدينة واستحضاره لفضاء الصحراء، يدرك أن المكان كان أحد الروافد الملهمة لشعريته،

---

[1] ــ عبد الله البردوني رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، دار الفكر، دمشق ط5، 1995، ص: 28

[2] ــ عبده بدوي، الغربة المكانية في الشعر، مجلة عالم الفكر الكويت(أبريل، مايو، يونيو)1984، ص:73

• ــ تاغيت: مدينة سياحية في الجنوب الغربي الجزائري، معروفة بكثبانها الرملية وواحاتها.

[3] ــ عبد الاله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الهلال، دمشق، 1990، ص: 63

[4] ــ ينظر جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط5، 1984، ص: 06

والمساهمة في الكشف عن ملامحه وأحاسيسه عبر عالمه المادي الذي يعبِّر عن تشظي ذاته في واقعها من خلال تذكار ماضيها، وعبر مظاهر القلق والغربة في عالمها المادي (المدينة) والبحث عما يرممها عبر رحلتها في الماضي للظفر بمقاصد هامة في مسالك الوجود وفي عوالم القصيدة، مستثمرة حركة الفعل الإنساني في النص حين ينتقل من الوجود وحركة العالم إلى اللغة فيتبادلان حركة التشظي النابعة من البحث عن الالتئام والترميم، فيقول[5]:

يَا سَيِّدَتِي
جِئتُ أَتَقَفَّى وَقْعَ العَابِرِينَ
يَا رَمْلِيَةَ التَّكْوِين
يَا وَضَّاءَةَ التَّلْوِين
جِئتُ إِلَيْكِ مُزْدَانًا بِالأَحْزَان
أَتَقَفَّى وَقْعَ مَنْ بَانُوا
وَبِأَثْوَابِهِمْ عِطْرَ الإِنْسَان

إنه إحساس بوقع المعاناة التي دفعت بالشاعر إلى البحث والتقفي، وكأن المكان (تاغيت) قد جاء ليزيح الستار عن وظيفة الشعر والكشف عن حالة الشعور بوقع التشظي والتشرذم الذي لحق به أثناء إقامته بالمدينة، وهو ما أفصح عنه الفعلان (جئت، أتقفى) المفعمان بالمكابدة والغربة والقلق والحنين إلى الماضي فصرح بما كان يخفيه من معاناة، بعد تطواف طويل عبر الأيام والسنين داخل سياج المدينة التي غرق في أوحالها، وحاول أن ينجو بأسراره من وقع حضارتها وهو يخفي الكثير من الرسائل في عالمه الأدبي بعيدا عن الخطاب المفسر الخالي من الجمال الفني.

وتتعمق الصلة الحميمية بين ذات الشاعر وفضاءات المكان بواسطة الضمائر المتصلة في (جئت- أتقفى- بانوا) فيصدر عنها جملة من الثنائيات المتضادة (جئت، بانوا)، (حضور وغياب)، (الذات الفردية والذات الجماعية) وتنطوي كلها تحت ثنائية (الحياة والموت)، وعبر تكرار الأفعال: (جئت، أتقفى) وعبر القافية المذيلة بحرف النون، وفق هندسة إيقاعية متميِّزة قال عنها عز الدين إسماعيل: «إن موسيقى الشعر لم تعد مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق»[6].

حَدِّثِينِي عَنْ سُلْطَانٍ
تَدَثَّرَ بِلَوْنِ المَرَايَا وَتَلاوِين
الوَشْم
وَأَحْلامِ النُّدْمَان
عَنْ قِصَّةِ صَوْلَجَان تَمَاهَى
بِلَوْنِ الرَّمْلِ وَمُطْلَقِ الأَكْوَان[7].

فلا ريب في تشظي هذه الذات وتمزقها عبر هذه الألفاظ (عطر الإنسان لون المرايا، وتلاوين الوشم، لون الرمل) وعبر تلك القيم الخيرة التي مازال يحملها فتغمره براحة نفسية تلتئم براحة البعد والعودة، فتخرجه من عالم الإنسان إلى العالم المتغير، إلى الالتئام بالنخيل وكثبان الرمل والقصور ومسالك الجسور والمآذن بحثا عن القيم الضائعة[8].

أَبْحَثُ عَنْ نَخْلَة تَاهَتْ
فَرَجَّعَتْ رَسْمَهَا فِي مَتَالِف
التِّيه
* * *
فَجَالَتْ بِي ذِكْرَى عَبَقِ الشَّاي
وَمَوَاوِيلِ الرُّكْبَان
* * *

[5]_ اسطنبول ناصر أغية إلى تاغيت، مجلة الأثر، الجزائر، العدد: 707، تاريخ: 09 ماي 2006

[6]_ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنية، دار الفكر العربي، دمشق، ط3، ص: 66

[7]_ اسطنبول ناصر: أغية إلى تاغيت، مجلة الأثر، الجزائر، العدد707، تاريخ: 09 ماي 2006

[8]_ اسطنبول ناصر: أغية إلى تاغيت، مجلة الأثر الجزائر، العدد707، تاريخ: 09 ماي 2006

وَتَرَمَّلَتْ صَمْتَ الْكُثْبَان
وَرَمَقَتْ صَعْدَةَ عِتْقِ الْقُصُور
وَمَسَالِكَ الْجُسُور
وَشَهْقَةَ الْمَآذِنِ وَهِيَ تَلْتَحِفُ سِحْرَ الإِنْسَان.

لقد وضع مغامراته الخاصة، المكتشفة من خلال النص، في إطار من تصوره الخاص للواقع معبرا عنه بالرمز والمواراة ولغة الحدس، وبأبجدية خاصة به وبواقعه، وتصور الكون من حوله، بعيدا عن الأطر التقليدية التي أحكمت القيود حول كل فعل تحرري.

ويظل هذا النص الشعري وحده يتحمل صرح الذكريات العتيدة، ويفتح نوافذ عديدة متقاربة تفسح مجال الولوج إلى عالم الماضي ليستحضر أبعاده المرئية واللامرئية[9].

حَدِّثِينِي عَنْ سُلْطَان
تَدَثَّرَ بِلَوْنِ الْمَرَايَا وَتَلاوِين
الوَشْـــــم
وَأَحْلامِ النُّـــــدْمَان
وَعَنْ قِصَّةِ صَوْلَجَان تَمَاهَى
بِلَوْنِ الرَّمْلِ وَمُطْلَقِ الأَكْوَان
* * *
جِئْتُ إِلَيْكِ مِنْ بَعِيدٍ أَتَقَرَّى
مَسْلَكًا بِسِقْطِ اللِّوَى وَمُولَجًا
إِلَى مَا تَجَلَّى مِنْ قَدَحِ
الفُـــــرْسَان
* * *
أَتَقَفَّى صَدَحَ الطُّبُولِ وَسُمَرَ
الغِيدِ وَتَوَثُّبَ الغِلْمَان
فَجَالَتْ بِي ذِكْرَى عِبْقَ الشَّايِ
وَمَوَاوِيلِ الرُّكْبَان

فمن حيث بناء النص المعماري يواجهنا بتشكيل لغوي عجيب مشحون بقوة الدفق التلقائي وهو ما شكل معلما من معالم التجربة الشعرية عند الشاعر، وسمح له بخلق ثنائية

[9]ـ المصدر نفسه والصفحة نفسها.

متجانسة بين الإبداع واللغة، فوضع الفعل الشعري أمام المتلقي مشوبا بشيء من الخفاء، فازدادت جاذبيته بموروثه الحضاري، وبفعل الواقع المؤسطر بلون تربته فتولدت اللوحة الشعرية محملة بما تنطوي عليه الصور من ثقل الماضي:

(قِصَّةِ صَوْلَجَانٍ تَمَاهَى بِلَوْنِ الرَّمْلِ ومُطْلَقِ الأَكْوَانِ،
مَسْلَكًا بِسِقْطِ اللِّوَى، قَصْرِكِ الحَاكِي،
صَدَحَ الطُّبُولِ وَسُمَرَ الغِيدِ وَتَوَثُّبَ الغِلْمَانِ،
نَخْلَةٍ تَاهَتْ فِي مَتَالِفِ التِّيهِ)

في هذه التجربة التي ظل فيها الشاعر متمسكا وحارسا لظلال بنية لغوية لم يبرح حدود الممكن في أبجديته اللغوية، وهو ما أتاح له المرور إلى أبعد الأغوار منالا ومنعة في الوجدان والذاكرة[10]:

مَا عَيْنَاكِ مِثْلَ مِيدُوزَا
أَوْ كَالمُدُنِ الَّتِي حَجَّرَتْنَا
وَأَوْرَثَتْنَا غُصَصَ الأَحْزَانِ
* * *
وَيَحُبُّكِ لِلْمَاءِ لِلرَّمْلِ لِصَمْغِ
الـــدَّوَاةِ البَالِيَهْ
وَتِلْكَ الأَلْوَاحِ وَمَا تَعَرَّجَ عَلَيْهَا
مِنْ لازِبٍ مِنْ صَلْصَالِ الأَوْدِيَةِ

وفي فضاءات هذا السطح حاول الشاعر إعادة تشكيل الآخر عبر الأنا الفاعلة والمنفعلة مع ماضيها في لغة تنزاح مواقعها بين المبدع والمتلقي رغبة في التميز والانتشار والحضور، وبهذا الفعل الشعري استطاع أن يلغي التشكيل اللغوي غير المؤسس معرفيا وفنيا:

كَيْفَ تَاهَتْ رُؤَاكَ
وَأَنْتَ العَارِفُ الوَارِفُ
وَلَمْ تُعَايِنْ

[10]ـ اسطنبول ناصر: أغية إلى تاغيت، مجلة الأثر الجزائر، العدد707، تاريخ: 09 ماي2006.

رَسْمَ مَنْ مَرُّوا
وَبَيْنَهُمْ جَدُّكَ الأَسْمَرُ الْمُعَمَّمْ
كَانَ طَيِّبًا
مِثْلَ عَرَاجِين التَّمْرِ
يَتَقَاطَرُ خَجَلاً كَالشَّفَقِ
كَالحِـــنَّاءِ
حِينَ يَتْلُو عَلَيْهِمْ أَوْرَادَ المَســاءِ
وَفِي غَبَشِ الصُّبْحِ يَتَوَثَّبُ
صَوْتُهُ كَالحُــــدَاءِ[11]

وبهذه الاستراحة المؤقتة للزمن التي تحول فعلها إلى ترميم مؤسطر أمام الهزائم والانهيارات التي ألمّت بالشاعر في المدينة، استطاع تحميل النص الشعري مآزق وهواجس تداعيات تلك الصور التي تحمل كثيرًا من القيم التواصلية الموحية بوضوح الدلالات[12]:

جِئْتُ إِلَيْكِ مُزْدَانا بالأَحْزَانِ
أَتَقَفَّى وَقْعَ مَنْ بَانُوا
وَبِأَثْوَابِهِمْ عِطْرَ الإِنْسَانِ
وَقَفْتُ أَمَامَ قَصْرِكِ
الــحَاكِي
مُدَمَّخًا بالأَشْجَانِ
مَا عَيْنَاكِ مِثْلَ مِيدُوزَا
أَوْ كَالمُدُنِ الَّتِي حَجَّرَتْنَا
وَأَوْرَثَتْنَا غُصَصَ الأَحْزَانِ

لم يكتشف الشاعر هذا العالم الجديد بشكل مفاجئ بل هو (حضور الغياب) تذكار لماض بعيد عاش بعضا منه، حينما كانت أبيات الشعر تهيم حوله وتراقصه في كل مرحلة من مراحل العمر، تتفاوت في التركيبة النفسية والتحديات التي تحملها بعودته إلى المغامرة الإنسانية الكبرى، وتحديه لكثير من الأسئلة المسكوت عنها، لإعادة صياغتها بشكل تتجاوز فيه الآخر ويُبْدِعُ فيه من جديد.

فجاءت القصيدة مذيلة بالزمان والمكان المحتويين على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه «فشأنه في هذا، شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءً من أخلاقيات وأفكار ووعي ساكنيه»[13]، وقد يكون للمحيط الذي نشأ فيه أثر عميق انعكس على هذه التجربة الأدبية.

ولعل في توظيفه البعد الزمكاني في هذه القصيدة، هو حرصه على استجلاء أثر الإنسانية فيه حين غابت في المدينة من خلال مغامرات الإنسان البدائية الأولى وغوصه في رمال الصحراء بذاكرته، جعلنا نستحضر معه الكثير من التجارب الإنسانية العظيمة التي تلاشت وبهتت، ويسعى هو اليوم إلى تخليدها على المستوى الفني، باعتبار الفن هو وعاء الخلود للأمم والشعوب الذي يحفظ بعض ملامحها وتجاربها ونضالها وتحدياتها أمام الفناء موازاة بالأمم الأخرى، وحين قال[14]:

أَتَقَفَّى صَدَحَ الطُّبُولِ وَسُمَرَ
الْعِيدِ وَتَوَثُّبَ الْغِلْمَانِ
فَجَالَتْ بِي ذِكْرَى عِبَقِ الشَّايِ
وَمَوَاوِيلِ الرُّكْبَانِ

كانت إرادته بناء معمار شامخ من لغة الشعر والأساطير الشعبية والأهازيج والمواويل والأوراد الغامضة لترميم جميع الثغرات المفجعة، والثقوب السوداء في فضائه، وفي الصفحات التي يحتويها كتاب التاريخ المليء بأخبار المعارك والصراع، فحرص على رصد التجربة الإنسانية العميقة والمؤثرة التي عاشها الإنسان في هذه الصحراء، ولعله وجد هناك ثراء في ذلك الحيّز الذي كان يرى فيه الأصالة والتجذر، ورفضا لاستقبال الجديد.

---

[11]ــ اسطنبول ناصر: أغنية إلى تاغيت مجلة الأثر الجزائر، العدد707، تاريخ: 09 ماي 2006
[12]ــ المصدر نفسه والصفحة نفسها
[13]ــ ياسين النصر: الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص: 16
[14]ــ اسطنبول ناصر: أغنية إلى تاغيت، مجلة الأثر الجزائر، العدد707، تاريخ: 09 ماي 2006

أما في المكان الآخر – المدينة – الذي فرض عليه التخلي عن ذاكرته الصحراوية القديمة، أو على الأقل الابتعاد عنها إلى أقصى حد، ومن ثم الانخراط في بيئة جديدة لها شروطها وقواعدها وطقوسها الخاصة، فإن تركيبته النفسية كانت عاجزة عن التآلف مع شروطه، ومن ثمَّ ظهرت تلك التجربة الإنسانية الفريدة من نوعها للشاعر ضمن المأزق الوجودي الذي يلوِّح له بسراب النجاة ورجلاه منغرزتان في رمال الصحراء.

ومع ذلك لم يتنصل من ماضيه – الذي كان ينحصر في الثقافة الشفهية المنبثقة من ذاكرة شعبية مليئة بالخيال، والسحر، والمخلوقات الماورائية التي وُظِفتْ بأشكال مختلفة لا تتجاوز أدوارها القديمة الموسومة بالخير مرة وبالشر أخرى – في مجتمع انقطع عن هذا الماضي ولم يعد يستعيده إلا بالذكرى، وأصبح يجنح إلى عنف الإيقاع، فكشف عن موروث ثقافة طبيعية قائم ماضيها في الحاضر مقابل تكنولوجيا قادرة على كشف الجزئيات ومحاولة تدويرها إنتاجا فنيا غير قابل للصهر[15].

وَقَفْتُ نَصْبَ بَابِكِ العَــالِي
وَقَفْتُ أَمَامَ قَصْرِكِ
الـحَاكِي
أَتَقَفَّى صَدَحَ الطُّبُول وَسُمَرَ
الغِيدِ وتَوَثُّبَ الغِلْمَان
* * *
وَقَفْتُ أَمَامَ قَصْرِكِ العَالِي
فَجَالَتْ بِي ذِكْرَى عِبْقِ الشَّايِ
وَمَوَاوِيلِ الرُّكْبَان

كان هذا الشاعر كقادم غريب للمنطقة يحاصر بالشك والريبة خوف الاختلاط والامتزاج، وظل قصيا عند أسوار القصر، وهو القانون الصحراوي الذي يخشاه الغرباء، فيظل تواجدهم دوما على الهوامش والأطراف ولا يستطيعون الوصول إلى عمق المجتمع وتركيبته الطبقية التي تتوجس اختلال تراتبيته، ويظلون محاصرين بوصمة غربتهم وغرابتهم عن مألوف (الصحراء، المدينة).

إنه تعبير عن تجربة إنسانية نادرة، عاجزة عن الاندماج على الرغم مما تحمله من ثقافة مزدوجة، الصحراء المدينة، فأوسع هذا المزيج رؤيته، فالتزم موقف الحياد والتخلي عن الأحكام المسبقة، وأصبح في هذا المكان المحايد قادرا على الرصد والتأمل، وعلى الوصول إلى اللواعج الإنسانية التي ترافق الغربة والغرابة.

كان هذا الركام من الأحداث يثقل كاهل الشاعر، لذا كانت رموز الحق والخير والجمال صحراوية، أي بدوية، نسجت بأيدٍ عرفت البساطة والسماح وحتى حين كتب عنها الأدباء في كل الأعمال الفنية، لم يخرجوا عن نمطية أهل الصحراء وما عرفوا به من فضيلة ومروءة.

إضاءات

1– عبد الله البردوني رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، دار الفكر، دمشق، ط 5، 1995
2– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنية، دار الفكر العربي دمشق، ط3
3– عبد الاله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الهلال، دمشق، 1990
4– جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط5، 1984
5– مجلة عالم الفكر الكويت (أبريل، مايو، يونيو) 1984
6– مجلة الأثر، الجزائر، العدد: 707، تاريخ : 09 ماي 2006.

[15]– اسطنبول ناصر: أغية إلى تاغيت، مجلة الأثر الجزائر، العدد 707، تاريخ: 09 ماي2006

جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي تعود للجزائر
عمر عاشور يسجل هدفا في أم درمان

بقلم: إبراهيم قارعلي

يسر جمعية الجاحظية أن تقيم هذا الحفل التكريمي على شرف الأستاذ عمر عاشور الذي عاد إلينا من السودان الشقيق بجائزة الطيب الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي حيث افتك المرتبة الأولى في مجال النقد الأدبي من بين خمسة وعشرين مشاركا أو متنافسا من مختلف البلدان العربية، بل حتى من العرب المهاجرين في أستراليا وأمريكا.

وما يثلج الصدر، أن الأخ عمر عاشور هذا الناقد الجزائري الواعد قد تقدم على المصريين وما أدراك ما المصريون عندما يتعلق الأمر بالجوائز الأدبية العربية، كما تقدم أخونا عمر على السودانيين أنفسهم أهل المسابقة وأهل الروائي الطيب صالح. وبنوع من الدعابة قال لي عمر: سجلت هدفا في أم درمان.

وباسمي الخاص وباسم أعضاء المكتب الوطني للجمعية الثقافية الجاحظية وباسم جميع أعضائها ومنتسبيها، يشرفني أن أتقدم إلى الأخ عمر عاشور بأحر التهاني بمناسبة فوزه بجائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي. وإذ نهنئه بالمرتبة الأولى في مجال النقد الأدبي، ففي الحقيقة نهنئ أنفسنا لأن الشاعر إبن الزيبان واحد من أعضاء أسرة الجاحظية، وبالتالي فإن الشرف يعود بالدرجة الأولى إلى هذه الجمعية الثقافية التي هي الدار الكبيرة لكل المثقفين والأدباء والمبدعين الجزائريين في مختلف حقول الفكر والمعرفة والإبداع.

الواقع، لست أدري ما أقول في مثل هذا الحدث الثقافي الهام، وهو بالفعل حدث مثلما يقول الإخوة الصحفيون، فلقد عرفنا الأخ عمر زميلا في مهنة المتاعب مانفك يتابع الشأن الثقافي بالتغطية الإخبارية والمقالات الأدبية والحوارات الصحفية. وها هو اليوم هو الذي يصنع هذا الحدث الثقافي المميز، بل إن الأخ عمر كان قبل ذلك ومن خلال المسؤوليات الإعلامية السامية التي تقلدها قد ساهم بكل قوة في تحريك الساحة الثقافية الوطنية وقد كان في كل مرة يترك بصماته واضحة في كل منبر إعلامي وليس مثل أولئك الذين يمرون مرور الكرام وحتى أولئك الذين يخلقون جعجعة بلا طحين. وعلى العكس من ذلك أستطيع أن أؤكد أن الكاتب الصحفي والأستاذ الناقد والشاعر المبدع عمر عاشور يعد من رواد الإعلام الثقافي في الجزائر خاصة بعد الانفتاح الإعلامي الذي شهدته الجزائر، بل إنه من أبرز المؤسسين للمشهد الإعلامي بوجه عام، حتى أنه في كثيرا من المرات يعترف لي بكثير من المرارة أنه قد ندم على السنوات التي ضيعها في الصحافة، وإن كنت أتقاسم معه هذه المعاناة، فإني أقول له إن مثل هذه التضحيات الجسام لن تضيع سدى أو تذهب في مهب الريح، لأنه حتما سوف ينجلي الغبار الذي يعكر الجو الثقافي والإعلامي ويلوثه ويحجب الرؤية عن الجميع، ويومها فقط نعرف الأحصنة من غيرها.

يجب علي أن أعترف، أنني لست مؤهلا للحديث أمام هذا الحدث، والمعذرة إن تطاولت وتحدثت أمامكم أيها الجمع الكريم عن الأستاذ عمر عاشور أو تحدثت أيضا عن الدراسة النقدية التي فازت بالجائزة الأدبية أو تحدثت كذلك عن جائزة الطيب صالح العالمية للكتابة الإبداعية، أو تحدثت عن الروائي السوداني العربي العالمي الطيب صالح. وإن كنت لست ناقدا, فأرجو أن يشفع لي في ذلك اهتمامي بالشأن الثقافي وعلاقتي الأخوية الحميمة التي تربطني بالأخ عمر عاشور.

لقد كانت الدراسة التي نال بها الأستاذ عمر عاشور جائزة الطيب صالح للكتابة الإبداعية تحت عنوان "البنية السردية عند الطيب صالح" وفي هذه الدراسة يعالج الناقد بناء أهمّ مكونيْن من مكونات النص السرديّ وهما الزمن والمكان، من خلال رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، وقد تم التركيز على الزمن والمكان لغرض منهجي، بغية تحقيق نتائج تطبيقية علمية، بعيدا عن العموميات التي لا تخدم المعرفة العلمية.

ويُشير الناقد عمر عاشور إلى أنه حين ظهر الأديب السوداني الطيب صالح وروايته "موسم الهجرة إلى الشمال"، فقد كان ظهورهما حدثا فريدا في الحياة الأدبية، لم يتكرر كثيرا في تاريخ الأدب العربي الحديث، لكن الطيب صالح لم ينل –وخاصة عندنا بالجزائر– من الدراسة الأكاديمية ما ناله الروائي نجيب محفوظ مثلا، وهذا لأن الطيب صالح الذي درس بإنجلترا وعمل بها مدة طويلة لم يحتك بالأوساط الثقافية العربية، لذلك لم يستفد من الدعاية الإعلامية التي عادة ما تلعب دورا مهما في لفت انتباه النقاد والدارسين نحو الأدباء، إضافة إلى العلاقة غير المريحة بينه وبين **بعض الأنظمة السياسية** بالسودان، بسبب المواقف والآراء التي يطرحها في أعماله الأدبية، خاصة في "موسم الهجرة إلى الشمال" التي قام فيها بتكسير طابو الجنس، مما دفع الأنظمة السياسية، في الكثير من البلدان العربية، إلى حجْر تدريس أعماله وخاصة رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"بالذات، وهي الرواية التي أخرجت الطيب صالح إلى الأضواء وجلبت له شهرة ثقافية واسعة، سواء بسبب الرؤية الجديدة التي عالج بها موضوع الصراع الحضاري الذي سبقه إلى معالجته عدة روائيين عرب أو لخروجها عما كان سائدا في الرواية العربية، من حيث بناء الشكل الفني.

ويعود اختيار الناقد الأستاذ عمر عاشور في هذه الدراسة لمنهج شكلاني، فلكونه نابع من أن المناهج البنائية، رغم استغراقها في التجريد العلمي، يمكن أن تسْهم في تفسير الظاهرة الأدبية وتقديم إجابات تقنية حول بناء النص، ومعلوم أن بنية النص هي التي تعطيه جنسه، ومن خلالها يحكم عليه الناقد إن كان نصا تقليديا أو حداثيا، وذلك انطلاقا من طرق البناء وتنويعاتها.

وقد قام الناقد بتقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول،تناول في الفصل الأول قضايا السرد بهدف عرض الخلفية النظرية للمنهج الشكلاني الذي قام بطبيقه، حيث رأى أنه لابد من استعراض المفاهيم التي سيتعامل معها، وذلك رغم أن السردية أصبحت علما، إلا أن فوضى المصطلحات بسبب تعدد الترجمات من اللغات الأجنبية نحو العربية، وعدم دقتها أحيانا، يمكن القول أنها في أحيان كثيرة صارت تشوّش مفاهيم هذا المنهج.

وقسّم الناقد الفصل الأول إلى بابين، درس في الأول تقنيات بناء الزمن الروائي، حيث عالج فيه نظام الزمن ونظام السرد والتواتر السردي، وما بينها من علاقات، بهدف تحديد تقنيات توظيف الرواية للمفارقات الزمنية والإيقاعات السردية والعلاقات بين الوحدات الزمنية والمساحات النصية التي تشغلها، لأنه إذا كان الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية، وأن الرواية هي الزمن كما يرى النقاد، فهذا معناه أن نظام الزمن ونظام السرد والمنطق الذي يحكم به الروائي هذين النظامين هو الذي يعطي للرواية هذه البنية أو تلك، أو بعبارة أخرى أن الروايات تتمايز ببنائها الزمني.

أما في الباب الثاني من هذا الفصل فقام الناقد بدراسة تقنيات بناء المكان الروائي، وتطرق إلى الفرق بين المكان في الطبيعة (الواقع) والمكان في الرواية (اللغة) والتقاطعات التي يخلقها الروائي بينهما من أجل الإيهام بواقعية المكان الروائي الذي يبقى مكانا متخيلا تصنعه اللغة، كما تطرق إلى الأهمية التي أعطتها الرواية الحديثة للمكان مقارنة بالمكانة التي كانت تعطيها إياه الرواية الواقعية، فقد كان يعدّ عنصرا ثانويا يعرضه الروائي في الافتتاحية، داخل مقاطع نصّية معزولة، ليكون خلفية للأحداث، وهي المقاطع التي يمكن حذفها دون أن يؤثر ذلك على بنية الرواية، في حين أعطته الرواية الحديثة وظيفة بنائية، إذ صار موجّها للأحداث ومتحكّما فيها، وهو ما قاد الناقد إلى دراسة التقنيات التي تجعل من المكان داخل الرواية مكونا سرديا يؤدي دورا بنائيا وآخر دلاليا، وهذا من خلال البحث في الوصف باعتباره التقنية التي يتم بواسطتها عرض المكان والعلاقات التي صار يقيمها الوصف مع السرد، حيث لم يعد الوصف عنصرا تزيينيا داخل الرواية، بل صار عنصرا وظيفيا يتحكم أحيانا في العملية السردية ويوجهها، لأن ربط الوصف بالشخصية أثناء الحدث يختلف جذريا عن الصورة الوصفية التي يعطيها السارد لمكان قبل أن يحدث فيه الحدث، وهذه الأهمية التي وضعت عليها الرواية الحديثة الوصفَ هي التي أعطت المكان هذه الوظيفة السردية الهامة، ومن هنا لم يعد عنصرا ثانويا يأتي بعد الزمن.

أما في الفصل الثاني فقد قام الناقد بتحليل "البنية الزمنية في موسم الهجرة إلى الشمال"، مستهلاً بتحليل الافتتاحية كونها النقطة الزمنية التي تنبني عليها البنية الزمنية للنص، مرورا بتحديد الإسترجاعات والاستباقات وأنواعها ووظائفها، ومنتهيا إلى دراسة مظاهر السرعة السردية من مشهد،إيجاز،وتوقف ثم قطع، مع تحليل المسافات الزمنية والمساحات النصية التي تغطيها، قصد تحديد الإيقاع السردي "في موسم الهجرة إلى الشمال"، كما بحث الناقد في التقنيات التي يلجأ إليها الروائي الطيب صالح في بناء المفارقات الزمنية، بما يجعلها تجيء ملتحمة بمستوى السرد الأولي، حتى لا تشوّش سير الأحداث وترابطها، وهو ما استدعى القيام بمسح إحصائي شامل للمفارقات الزمنية ومظاهر السرعة السردية والتواترات على مستوى الرواية كلها، وتثبيت هذا المسح في ملحق وضعته آخر البحث حفاظا على التوازن بين الفصول.

وفي الفصل الثالث والأخير الذي خصصه الناقد لتحليل "البنية المكانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال"، درس مكونات المكان من أشياء وأثاث وطبيعة وعمران، وحضورها من حيث الكم، وتقنيات وصفها، والوظائف البنائية التي تترتب على ذلك، وهو ما تطلّب من الناقد دراسة طرق الوصف

والوضعيات السردية للقائمين بالوصف في هذه الرواية التي يلتبس فيها الوصف بالسرد لدرجة الالتحام، مما أدى إلى تشظية المكان وعرضه مسرودا في خطابات الشخصيات، مما يعني أن وضعية السارد داخل السرد وداخل الحدث تتحكم في حركية السرد، لذلك كان هذا الفصل يبحث في وظائف الوصف، بغية تحديد علاقة المكان بالسرد والوشائج التي تربط بينهما، على مستوى كل من الزمن والوصف والشخصيات، ومن ثمة العلاقات المتعدية التي تربط المكان بالسرد وتجعل منه مكونا سرديا لا يقل أهمية عن المكونات السردية الأخرى.

تتوزع جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي على ثلاثة فروع، وهي الرواية والقصة القصيرة والنقد الأدبي، وتبلغ القيمة المالية للأولى عشرة آلاف دولار والثانية ثمانية آلاف دولار والثالثة هي الأخرى ثمانية آلاف دولار.

يشترط في الأعمال المقدمة لنيل الجوائز أن تكون الكتابة باللغة العربية وألا يكون العمل قد قدم للمشاركة في أية مسابقة أخرى، حيث يجب ألا تقل كلمات الرواية عن ثلاثين ألف كلمة والمجموعة القصصية لا تقل عن ثلاث عشرة قصة قصيرة بينما تم تحديد موضوع جائزة النقد الأدبي في كتابات الطيب صالح الإبداعية وفقا للمعايير الفنية للنقد الأدبي.

ما يلفت الانتباه، أن هذه الجائزة الأدبية قد استحدثتها شركة خاصة في مجال الاتصالات الهاتفية وهي شركة زين وقد خصصت لها سنويا مبلغ مائتي ألف دولار. والسؤال الذي لا أريد أن أطرحه، هو لماذا لا تحذو مؤسساتنا الاقتصادية حذو الإخوة السودانيين في هذا المجال، وللأسف فإن الجوائز الأدبية في الجزائر وإن وجدت فالجمعيات الثقافية هي التي تتكفل بها من الناحية المالية والمعروف أن جمعياتنا الثقافية تعيش على المساعدات الرسمية وكم هي شحيحة، أما شركاتنا التجارية ومؤسساتنا الاقتصادية فلا علاقة لها بالثقافة، بل إن ثقافتها الوحيدة هي الربح والربح السريع.

أليس من حقنا أن نحلم بجائزة الطاهر وطار العالمية في الكتابة الإبداعية، فالمثل الشعبي الجزائري يقول قلد ولا تحسد ومع ذلك، فإننا نحسد إخواننا السودانيين على مثل هذه الجائزة الأدبية التي يريدون من خلالها تخليد روائيهم العالمي الكبير الطيب صالح طيب الله ثراه، حيث لم تمض سنتان على رحيله حتى تم استحداث جائزة أدبية عالمية باسمه. كل ما أتمناه أن تحل الذكرى الأولى لرحيل الجزائري الكبير عمنا الطاهر وطار ونحن نرى ميلاد جائزة عالمية أدبية باسمه.

ما لفت انتباهي في الختام، أن الأستاذ عمر عاشور قد أهدى دراسته إلى روح الروائي الطيب صالح وإلى روح البطل مصطفى سعيد الذي حارب الوهم لتنتصر الحقيقة، كما توجه بالشكر إلى الدكتور عبد القادر بوزيدة بحر المعرفة الذي لن ينضب أبدا وإلى روح الخالد الدكتور أبو العيد دودو الذي تعلم منه أن التضحية سبيل النجاح وإلى الأديبة زهور ونسي الأم التي لم تلده. وعليه فإني أستسمح أخي عمر إن كنت بالنيابة عنه أهدي جائزته إلى روح صاحب المقام الزكي الطاهر وطار وإلى روح المرحوم يوسف سبتي الذي احترق مثل الشمعة من أجل أن [illegible]